This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Ital 8586.3.5 Bd. July, 1890.

Harvard College Library.

BEQUEATHED BY

CHARLES DUDLEY MARCH,

OF GREENLAND, N. H.

(Class of 1880).

Received Sept. 9, 1889.

A. R. LEVI

IV. 3296

Nel regno del teatro

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
1885

525-51

NEL REGNO DEL TEATRO

A. R. LEVI

Nel regno del teatro

MILANO
FRATELLI DUMOLARD EDITORI
1885

IV-3296
Ital 8586.3.5
Sept. 9, 1889.
March Bequest.

Proprietà letteraria.

Coi Tipi di A. Lombardi.

AD

ARTURO COLAUTTI

COLLEGA E AMICO

Caro Colautti,

Ho incominciato questo libro — il quale l'amicizia e la comunione d'idee artistiche mi consigliarono di intitolarti — dicendo che « la latinità pesa ancora sull'Italia con « tutta la forza del suo splendore e della « sua pedanteria. »

E ho inteso parlare — s'intende — della latinità vera e nudrita di studi, non della pseudo-latinità, rappresentata dall'insipienza cretina e birbacciona di qualche microcefalo, parassita del classicismo.

Per questi « frutti marci », il latino e, in generale, le così dette letterature morte,

non sono che un pretesto a nascondere la più crassa e mastodontica ignoranza di tutto ciò che è vivo e rigoglioso.

Il loro patrimonio classico — fatto di ricordi della scuola e di furti letterarî e artistici — è bastevole appena a dettare — non gratuitamente — al prete ignorante della loro parrocchia un sermone — o al sindaco della loro città un discorso inaugurale.

I « frutti marci » della letteratura — imbiancati di retorica — ingrassano e invecchiano ignominiosamente, rodendo le pagine dei grandi scrittori dell'antichità e lasciando in ognuna di esse uno strappo.

Giornalisti, tramutano il giornale in una offa, e la pubblicità in una baldracca. Critici incolti e sleali, chiamano gli studiosi e gli onesti « frutti secchi » e insorgono contro chi — designato a nome da essi — risponderebbe col piede, non con la penna.

Letterati, vendono la lode a un tanto l'aggettivo e a un tanto l'avverbio.

Essi hanno il cervello vuoto e l'anima assente.

In religione stanno col prete, la cui vanità accarezzano visitando le chiese ogni altra bell'alba, miagolando *ave* e *pater* e piegando sul lastrico del tempio le non ribelli ginocchia.

In letteratura, in arte, si rivoltano contro tutto ciò che non sanno, e di quel che fingono di sapere s'affaticano a vantare la paternità.

Se tu — egregio amico — parli a costoro di quei grandi poeti e filosofi tedeschi, che hai studiati con tanto intelletto d'amore, o di quegli scrittori inglesi, de' quali essi taciono sempre, poichè non ne conoscono un'acca — t'udrai rispondere, a sproposito, con un verso di Catullo, di Lucrezio o di Orazio, o con un paradosso alla Vittor Hugo,

di cui — forse — con pronunzia tra il piacentino e il lombardo — si arrischiano a balbettare timidamente qualche strofa.

Ma di Dryden, di Pope, di Shelley, di Jonson, di Macaulay, di Tennyson, di Longfellow, di Bret-Harte, di Lessing, di Heine, di Vlachos, di Paparrigopulo e di altri e di altri — non conoscono nemmeno il nome.

Però — è debito dirlo — non sono digiuni affatto di letteratura anglo-sassone. Shakspeare l'hanno imparato al teatro — maestri Salvini, Rossi e la Ristori; Göthe l'hanno insegnato loro.... Gounod e Boito e, quanto allo Schiller — non si sono peritati d'interrogare.... Giovacchino Rossini.

Di arte militante, essi non conoscono che quella la quale ingrossa loro il peculio, e che si risolve in apoteòsi, scritte sullo stile del trecento, e messe a servizio ora di un poeta, che nessuno conosce e apprezza, ora di una cantatrice, di una ballerina, di una

mima, di un prestigiatore, o di un negoziante cui hanno insegnata la strada più diretta per far breccia.... sulle loro tasche.

Ma, di tutti costoro — atomi umani impercettibili — tartufeggianti così che, per essi, il meretricio ti si mostra affondato in un bagno di verginità e di candore — di tutti costoro — amo ripeterlo — non intendo occuparmi, allorchè parlo di latinità e di classicità.

La latinità che grava sul movimento letterario dell'Italia, e che ne strozza il palpito, è rappresentata da valentuomini egregi, dai Villari, dai Bartoli, dai Ranalli, dai Fornaciari, dai Fanfani, dai Mauro Ricci — morti e vivi — e, in generale, da quasi tutti i professori di ginnasio e di licèo, i quali insegnano ai futuri letterati e ai futuri artisti del nostro paese che al di fuori di Atene e di Roma non c'è salvezza per la patria di Dante e di Machiavelli, e che

tutte le opere del genio anglo-sassone e castigliano è alta benemerenza e suprema necessità di studioso o non curare o dare al manigoldo e al carnefice.

I Ranalli denunziano allo sdegno delle genti italiche *le brutture dell'Otello*, e i Ricci dichiarano *di voler coprire con un velo la mostruosa figura dello Shakspeare*, onde gli scolari, guardandola, non sentano vaghezza di ammirarla.

Così — press'a poco — si pensava e si scriveva ai tempi di Voltaire, di La Harpe e di Marmontel; così pensava e scriveva quell'italiano Riccoboni, il quale — nel suo dizionario dei grandi — giunto allo Shakspeare diceva, per tutta notizia di lui: *Guglielmo Shakspeare, consunto l'aver suo, si diede al mestiere di ladro.*

A questa gente — e ce n'è ancora molta fra i classicisti e i pseudo classicisti — sembrerà inno sfrontato ciò che io dico di Lope

de Vega, dello Shakspeare e — fors'anche — dell' Hugo.

Ma io conto sui pochi, i quali — come te — studiano davvero le opere del libero genio anglo-sassone e castigliano, e non ripetono la vecchia e invecchiata cantafera dell' Eschilo e del Plauto insuperati e insuperabili.

A. R. Levi.

Milano, decembre 1881.

GENIO SPAGNUOLO

IL POETA-PRODIGIO

La latinità pesa ancora sull'Italia con tutta la forza del suo splendore e della sua pedanteria.

Il genio selvaggio, allo stato di natura, libero e padrone di sè, ci incute paura.

Come gli islamiti non osano stracciare il velo della Caaba santa, i neo-latini non osano spezzare il giogo della santa arte antica. Una catena invisibile ci tiene legati al passato. Non siamo quello che siamo, ma quello che erano i nostri padri.

Lo studio del nuovo ci attrae, e, tuttavia, non ci sentiamo forti abbastanza per affrontarlo. La nostra mente è ancora tutta piena di Aristotele e di Cicerone. Lo stesso nostro romanticisimo è impregnato di classicità, come il cattolicismo dei nostri pittori e dei nostri poeti è impregnato di paganesimo.

Degli scrittori anglo-sassoni e castigliani conosciamo poco, e quel poco imperfettamente.

A che nasconderlo?

In fatto di letterature straniere l'Italia è ancora all'abici. Talvolta, sulla falsariga di qualche critico di grido — dello Schlegel o del Taine — ci accingiamo a balbettare il nome di un poeta inglese, tedesco o spagnuolo; ma, in complesso, la letteratura che non ha storia e passato nel mondo greco o latino, trova in noi dei curiosi più presto che degli studiosi.

L'evoluzione moderna del genio ci interessa mediocremente, poichè sentiamo più alto dei nostri padri che di noi, e poichè, di buon grado, ci svincoliamo dalla libertà dell'arte. Oso dire che l'indipendenza è, per noi, più intollerabile della schiavitù. Siamo retorici e scolastici anche dinanzi alla più evidente negazione della scolastica e della retorica. Tutto il nostro entusiasmo è per Atene e per Roma; e ad Atene e a Roma noi cerchiamo l'elemento d'ogni bellezza e d'ogni sapienza.

Il resto, o non conosciamo o troviamo indegno di studio.

***

Che sappiamo noi, per esempio, di Lope de Vega? Forse, ch'egli nacque a Madrid, diciotto mesi prima di Shakspeare, che scrisse volumi su volumi, che divenne ricco — mentre Cervantes moriva di fame — e che l'opera sua fu prodigiosa.

La patria di Leonardo da Vinci, di Tiziano, di Ga-

lileo e di Michelangelo non sa comprendere il genio di quegli artisti che imparano la vita vivendo, e la lingua e lo stile senz'altra grammatica che la lettura.

Lope de Vega fu tra questi.

A forza di scrivere egli divenne scrittore. Studiava, prima ancora di saper parlare, ed esprimeva i proprî pensieri con la fisonomia e col gesto.

A cinque anni capiva il latino e scriveva versi spagnuoli, e a dodici componeva delle commedie in quattro atti.

Il poeta-prodigio aveva incominciato con l'essere un fanciullo-prodigio.

Come Leonardo da Vinci, anche Lope de Vega cantava, danzava e improvvisava. Egli era magnifico a cavallo e terribile alla spada.

A quindici anni era già soldato e dava prove non dubbie di valore in Portogallo e in Africa, sotto agli ordini di quel grande capitano che fu il marchese di Santa Cruz.

Ma il mestiere di guerriero non era per lui. Egli aveva la mente piena di egloghe e di drammi.

Esordì col *Jacinto*, una specie di pastorale, sul genere dell'*Aminta* del Tasso, ed entrato alla università d'Alcala v'imparò la filosofia, la teologia, le matematiche, l'italiano, il portoghese e il francese.

A un tratto lo invase il delirio delle scienze occulte. Sentendosi poeta, voleva diventare — come i poeti del nord — anche alchimista.

Ma la passione dei fornelli e degli alambichi gli durò poco.

A Valenza conobbe Guillen de Castro, il primo autore del *Cid*, e nel 1590 incominciò a lavorare per il teatro.

La poesia l'aveva rivelato, ma la commedia doveva affermarlo.

Al tempo suo Madrid era ingombra di comici e di *autores*. Gli spettacoli teatrali s'improvvisavano da per tutto: in mezzo alle strade, nei giardini, nei pianterreni dei palazzi.

Lope de Vega entrò sulle scene da padrone, da maestro e da innovatore. I suoi predecessori e i suoi contemporanei — non escluso Cervantes — erano ancora legati ad Aristotele, ed esitavano, incerti, tra la forma degli antichi e una forma nuova.

Lope — come Cesare — venne, vide, vinse. « Allorchè « apparve il prodigio della natura, il gran Lope de « Vega — scrive Cervantes — e s'impadronì dello « scettro della monarchia comica, egli assoggettò e « ridusse sotto al suo dominio tutti gli attori e gli « autori. »

Ed era vero, poichè Lope riempì il mondo delle sue commedie. Alla fine del sedicesimo secolo esse si rappresentavano non solo in tutti i teatri della Spagna, ma anche a Napoli, a Milano, a Vienna, a Bruxelles, a Costantinopoli e, perfino, in America.

*
* *

La versatilità di Lope de Vega è semplicemente mostruosa.

Egli ha composto due poemi eroici d'invenzione: la *Bella Angelica* e la *Gerusalemme conquistata*, quattro poemi tratti dalla mitologia: *Circe*, *Andromede*, *Filomena* e *Proserpina*, quattro poemi storici: *Sant'Isidoro*, la *Dragontea*, la *Corona tragica* e *Nostra Signora dell'Almuneda*, un poema burlesco: la *Gatomachia*, parecchi poemi descrittivi e didattici: la *Descrizione della Tapada*, la *Maddalena* e la *Nuova arte drammatica*, un migliajo di sonetti, di romanze, di odi, di elegie, di epistole, parecchie miscellanee di prose e versi, otto novelle, e, infine, milleottocento commedie, atti e intermezzi.

C'è da far venire la vertigine a tutta una generazione d'uomini! Egli ha scritto ventun milioni e trecento mila versi, e, in media, ha composto novecento versi o righe di prosa per giorno.

Figuriamoci se la letteratura neo-latina può non arrestarsi sgomenta dinanzi a quest'opera sovraumana di una sola mente!

I francesi e gli italiani dicono che il genio di Lope de Vega fu sterile nella sua ricchezza e povero nella sua magnificenza.

È un paradosso ingiusto e ignorante.

La verità è che Lope de Vega non imitava nessuno e non s'impreziosiva della scienza dei suoi padri e dei suoi confratelli.

A che imitare?

« Mai — scrisse egli — imitatore riuscì ad eguagliare il proprio modello. Il genio non deve obbedire che alle leggi proprie e la gloria non appartiene che agli autori originali.. »

« *...Ninguno lo que imita iguala...*
« *...Ninguno en el methodo estrangero*
« *Puso su ingenio en el lugar premiero.* »

L'affrettatezza delle produzioni nuoce spesso alla maturità dell'analisi e, qualche volta, anche al più elementare criticismo, ma il genio non si può giudicare alla stregua degli ingegni mediocri.

La fecondità di Lope de Vega non tolse all'opera sua nè la bontà, nè la efficacia; e i più illustri drammaturghi del suo tempo, i Guillen de Castro, i Tirso, gli Alarcon, i Calderon, i Cervantes, i Moreto, lo riconobbero « loro capo e loro maestro. »

La critica negativa e demolitrice è convinta che un poeta il quale ha prodotta la messe intellettuale di Lope de Vega non può aver prodotto nulla che sia degno veramente di ammirazione.

A questa critica, fatta di paure, di gelosie e di restrizioni mentali, risponde lo stesso Lope de Vega.

« Che cosa trovano a ridire, chiede egli, quei poeti
« i quali, con una stanza poetica meditata nella pri-
« mavera, scritta in estate, corretta in autunno e co-
« piata nell'inverno, pretendono oscurare gli immensi
« lavori degli altri?... Essi dicono che il molto è ne-
« cessariamente cattivo e che il poco è infallibilmente
« perfetto; e così assicurava, infatti, quel poeta che
« in tre giorni aveva composto tre versi. Ma essi
« s'ingannano; e i dotti insegneranno loro che quella
« stessa Provvidenza la quale ha fatto le terre fertili
« ha fatto anche le sterili e che la palma, la quale,
« in Africa, è ricca di datteri, non è ricca, nella Spagna,
« che di foglie (1). »

***

Per conoscere la Spagna dal 1580 al 1630 bisogna leggere il teatro di Lope de Vega, come per conoscere il secolo decimottavo bisogna leggere le memorie di Casanova.

Il teatro di Lope non rassomiglia nè a quello dei greci, nè a quello dei latini e dei neo-latini.

Esso si fonda quasi tutto sulla pompa storica e sullo studio dei costumi. È inesauribile di personaggi, di intrighi e di episodj. Ha un'impronta propria, spiccata e caratteristica. Non c'è, in esso, nè la satira

(1) Prefazione al *Pellegrino*.

di Aristofane e di Molière, nè l'epigramma licenzioso di Plauto e di Goldoni.

Sia per la forma che per la sostanza, si può dire che Lope de Vega ha creato un teatro.

Egli aveva vissuto molto, e molto aveva veduto.

La storia spagnuola della sua epoca, con tutte le sue guerre, i suoi amori e le sue aspirazioni, s'è ricovrata nel teatro di Lope de Vega, ove si muovono e agiscono uomini di tutte le condizioni e donne di tutte le specie, dal re al gran signore, dalla dama alla fantesca, dallo studente al soldato.

Non solo i drammi, ma anche le commedie di Lope sono tutte piene di avventure cavalleresche, di agguati e di duelli. I suoi personaggi imaginarî vi pajono gli originali dei Silva y Mendoza, dei Ruy Gomez, dei Carillo, dei Mendes e dei Cifuentes. Sono gente collerica, ostinata e orgogliosa. In ognun d'essi è una stilla del sangue di Isabella la Cattolica e di Carlo V. Pronti di lingua e di mano, essi cavano la spada in mezzo alla via, e si battono, ugualmente, alla luce del sole o alla luce d'una torcia.

Udite come incomincia la commedia di Lope *Amare senza saper chi.*

Siamo in una campagna, presso Toledo, e giungono Don Pedro e Don Fernando.

DON FERNANDO.

Eccoci al castello di San Cervantes.

DON PEDRO (*mettendo mano alla spada*).

Ed è qui che vi dichiarerò il mio risentimento, poichè, infine, mi è concesso di dirvelo.

DON FERNANDO.

E che? Incaricate dunque la vostra spada della spiegazione?

DON PEDRO.

Sì. Io non posso spiegarmi che con la spada, poichè m'avete fatto un oltraggio a cui deve solo rispondere una lama di Toledo. Dire ciò che si vuole in poche parole è da uomo superiore. I lunghi discorsi annojano. Ecco perchè vi rispondo così!

DON FERNANDO.

Questa risposta fa fede della vostra ostinazione e potrebbe anche ricadere su voi!

DON PEDRO.

Cavate la spada vi dico!

DON FERNANDO.

Pensateci. La colpa sarà tutta vostra...

Mentre viene in scena un terzo personaggio, certo Don Giovanni d'Aguilar, i due cavalieri si battono.

DON GIOVANNI.

Fermate!

DON PEDRO (*cadendo*).

Ah Dio!

DON FERNANDO.

Che c'è?

DON GIOVANNI.

L'avete traversato da parte a parte.

DON FERNANDO.

Ah! È fatta. (*esce*).

Come vedete i cavalieri di Lope de Vega non fanno tanti complimenti e si uccidono con la migliore disinvoltura di questo mondo. Essi non temono nè gli editti reali o imperiali, nè l'Inquisizione, nè gli alcadi. Hanno il sangue bollente, vero sangue spagnuolo, e un non nulla li riscalda e li acceca.

La loro vita è nomade. Oggi sono a Madrid, domani a Valenza, a Granata, a Barcellona, in Italia. Il loro seguito è composto, per lo più, di avventurieri, di medici esperti nei veleni e nei narcotici, e di domestici furbi e ricchi di espedienti. Oggi sono forniti di quattrini; domani si trovano all'asciutto, e vendono i loro cavalli e le gualdrappe con gli stemmi di famiglia.

L'amore è il loro peccato e per i belli occhi d'una castigliana, d'una andalusa o d'una moresca, essi

rinunciano volentieri agli agi del castello, e corrono le strade.

Accanto al nobile signore, vecchio d'anni e di gloria, occupato incessantemente a vantare le geste de' suoi padri e le ricchezze de' suoi dominj, Lope de Vega, Cervantes e Calderon vi presentano, nei loro romanzi, nelle loro novelle e nelle loro commedie, il giovane patrizio, scioperato, scapato, che lascia il creditore importuno in riva al fiume — con una stoccata nel cuore — o abbandona la giovane tradita a'suoi valetti, o aspira alle nozze della bella cugina, contrastatagli da uno zio feroce e indomabile, personificazione dei tipi fantastici e terribili dei Tenorio e degli Spina.

***

Il paese che dominava tutto il continente d'Europa e regnava sull'America era atto davvero ad inspirare il poeta dell'età nuova.

Al di fuori la potenza e la prepotenza militare; nelle Castiglie il fanatismo religioso e l'intolleranza, elevati a sistema.

Il genio spagnuolo aveva, in casa propria, messe bastante di studio. Poteva estrinsecarsi e ingigantire conservando la nativa originalità e ripudiando ogni legame con l'antico.

La tradizione castigliana, ricca di contrasti sociali, creava nella mente dei poeti un conflitto continuo di

idee, di personaggi, di passioni, creava, in una parola, il teatro moderno, spoglio di ogni reminiscenza della mitologia e del classicismo.

Due inclinazioni attraversavano lo spirito di Lope de Vega. Il suo entusiamo di guerriero e di cristiano lo portava al dramma storico, e il suo istinto osservatore lo trascinava verso la commedia.

Dall'endèsmosi di queste due correnti uscì fuori un teatro eroicomico, fatto di elementi eterogenei, ma bene distinti fra loro.

Qui Giacobbe, Giuseppe ebreo, il re Faraone, Andrea Doria, don Giovanni d'Austria, Cristoforo Colombo; là un mercante di schiavi, un giardiniere, una fantesca pettegola, un servo ladro e traditore.

La galleria cavalleresca di Lope de Vega è rotta, qua e là, dagli elementi della piazza. Il sublime è, in uno stesso lavoro, sposato al plebeo e il fantastico è intrecciato al vero.

Nulla di più alto de' suoi personaggi augusti, de' suoi capitani, dei suoi hidalghi; nulla di più famigliare de' suoi episodj domestici.

Le due scene che m'accingo a tradurre, diametralmente opposte, per situazione e per forma, appartengono al dramma di Lope intitolato *La santa lega*.

Siamo a Costantinopoli, verso il 1570, sulla piazza del mercato. Giunge un uomo incaricato da un religioso di riscattare un certo numero di schiavi.

Quell'uomo è subito circondato da una folla di disgraziati.

PRIMO SCHIAVO.

Signore, abbiate pietà d'un povero infelice che fu schiavo, qui e a Tripoli, per quattordici anni.

SECONDO SCHIAVO.

Non dimenticatemi, signore. Sono senza risorse e non ho alcuno che possa ajutarmi...

TERZO SCHIAVO.

Io, signore, potrei darvi la somma segnata su questa carta. Ne sarete rimborsato, ve ne assicuro. Non farete che anticipare il danaro del mio riscatto.

IL MERCANTE.

Via! Via! non circondatemi così. Sapete già che vi ho a cuore e che sognai il vostro bene. È il padre redentore che viene a voi con una missione del cielo.

UNA DONNA SCHIAVA.

Oh! sì, è il cielo, il cielo che lo manda. Abbiate compassione di me, signore (*mostrando un fanciullo che tiene per mano*), e di questo bambino, del quale i maomettani vogliono impadronirsi, se non riuscite a strapparlo di qui. Ricordate al padre redentore che queste giovani anime sono come la molle cera su cui questi empî possono incidere, a grado loro, le loro perverse idee. Non v'imploro per me, ma per questo piccolo angelo, che m'è caro mille volte più che la mia vita.

IL FANCIULLO.

Sì, signore, è vero. Il mio padrone minaccia ogni giorno di condurmi alla moschea e di farmi turco.

LA DONNA.

Egli ha giurato che non tarderebbe a circonciderlo. Vedete che bella preda per Lucifero!

IL MERCANTE.

Faremo ciò che potremo col nostro danaro. Ci si sta ora occupando della stima.

PRIMO SCHIAVO.

Le promettete il riscatto? Ella è una donna, e la cosa sarà più difficile. Pensate piuttosto a un povero infelice il quale, per coprirsi, non ha che un pezzo di tela, per nutrirsi che del pane duro, e che è forzato a remare dal febbraio all'ottobre. E se almeno non ci bastonassero!... Rinuncerei, se mi riscattaste, all'amicizia di una turca la quale non cessa di farmi dei regali e mio Dio! non più tardi dell'altro giorno, voleva darmi i suoi braccialetti e il suo collare.

IL MERCANTE.

Di che paese sei tu?

PRIMO SCHIAVO.

Di Majorca.

IL MERCANTE.

Hai fatto bene a rifiutare.

SECONDO SCHIAVO.

Se sono le disgrazie che vi commuovono, noi tutti possiamo raccontarvene; e le sciagure di quelli che lascereste qui non la cederebbero in nulla alle sciagure di quelli che condurreste con voi.

IL MERCANTE.

Pazienza! Pazienza! amici miei. Non bisogna disperarsi. Oggi è venuta la Trinità, domani verrà la Grazia (1), e se non possiamo riscattarvi noi, la Grazia porrà termine essa alle vostre disgrazie.

LA DONNA.

Se la Trinità ci abbandona, come potremo noi contare sulla Grazia?

IL FANCIULLO.

Ditemi, signore. Se, come m'insegna la mamma, Dio, il figlio, la seconda persona della Trinità, facendosi uomo, ha riscattato il mondo, perchè non viene egli a riscattarci quanti siamo schiavi?

IL MERCANTE.

È che, in questo caso, la parola Trinità designa semplicemente un ordine religioso, e il redentore che giunge è un uomo e non un Dio. È un padre della Trinità e voi lo chiamate redentore perchè si occupa del riscatto degli schiavi.

---

(1) I Padri della Trinità e i Padri della Grazia s'occupavano, allora, del riscatto degli schiavi.

IL FANCIULLO.

Dev'essere come dite, poichè s'egli fosse Dio ci riscatterebbe tutti.

IL MERCANTE.

Bene, fanciullo, per questa bella risposta ti metto sulla mia lista.

IL FANCIULLO.

Essendo così piccino, non occuperò molto spazio.

IL MERCANTE.

Ma non posso condurre con me due persone della stessa famiglia. Bisognerà che tua madre resti qui.

IL FANCIULLO.

Allora, perdonatemi, ma lasciate qui me. Vi prometto, e lo prometto anche a mia madre, che non dimenticherò mai nè Dio, nè che sono cristiano.

IL MERCANTE.

Per la riconoscenza e l'affetto che porti a tua madre, mi vedo forzato a riscattarla insieme a te. Inscriverò anche tua madre. (*alla donna*) Che nome avete?

LA DONNA.

Mi chiamo Costanza.

IL MERCANTE.

E voi, fanciullo mio?

IL FANCIULLO.

Marcello.

LA DONNA.

Figlio mio, è il cielo che t'ha inspirato mentre parlavi. Io ti devo la vita.

IL MERCANTE.

Di che paese?

LA DONNA.

Di Cipro.

IL MERCANTE.

Di che città?

LA DONNA.

Di Nicosia.

IL MERCANTE.

Sta bene. — E voi, buon vecchio, come vi chiamate?

TERZO SCHIAVO.

Dio vi ricompensi della vostra carità, monsignore! Mi chiamo Giovanni de Lescano, e sono spagnuolo.

SECONDO SCHIAVO.

Dite di che paese.

TERZO SCHIAVO.

Di Siviglia.

IL MERCANTE.

E voi, amico mio?

SECONDO SCHIAVO.

Io, signore, sono di Marzagan.

IL MERCANTE.

Il vostro nome?

SECONDO SCHIAVO.

Mi chiamo Pietro.

IL MERCANTE.

E voi, di dove siete?

PRIMO SCHIAVO.

D'Alicante, e sono pescatore.

IL MERCANTE.

Come vi chiamate?

PRIMO SCHIAVO.

Giovanni di Flores.

IL MERCANTE.

Va bene. Verrete tutti con me.

IL FANCIULLO.

E che, mamma? Partiamo?

LA DONNA.

Sì, figlio mio.

IL FANCIULLO.

Subito? Subito?

LA DONNA.

Sì, amor mio.

IL FANCIULLO.

Guarda, mamma. Quando arriveremo laggiù, mi compererai una sciabola, e tutti i turchi che incontreremo li ucciderò!

In questa semplicità aurea cerchereste invano il barbaro castigliano, l'autore delle ammassate morti e l'effettista. La scena è calma, sobria, il dialogo liscio, scorrevole, conciso. Si parla, non si recita.

Ma passiamo all'altra scena, appartenente anch'essa al dramma *La santa lega.*

Trattasi della lega conclusa dalla Spagna, da Roma e da Venezia contro il sultano Selim. Siamo a Messina, nel 1571, poco prima della grande battaglia di Lepanto; e assistiamo a un consiglio di guerra composto dei più celebri generali italiani e spagnuoli dell'epoca. È Don Giovanni d'Austria, il figlio naturale di Carlo V, che presiede il consiglio. Intorno a lui vediamo il famoso Andrea Doria, il marchese di Santa Cruz, Marc'Antonio Colonna, Ettore Spinola, Augu-

stino Barbarigo, Don Fernando de Mendoza, e Lope de Figueroa.

Il segretario del consiglio s'accinge a scrivere.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

Ecco, monsignori, lo stato delle cose. Inviato qui dal re mio patrono, ho voluto consultarvi. Mi tarda di vedere i turchi sconfitti a' piedi della nostra lega trionfatrice, e di abbandonarli, come trofeo di guerra, alla Chiesa.

ANDREA DORIA.

I dissensi sôrti tra Genova e Venezia renderanno, certo, sospette le mie parole, e se io non avessi consultato che il mio amor proprio, avrei dovuto, forse, lasciar parlare altri e limitarmi ad accettare l'opinione della maggioranza. Ma io non mi tengo in alcun pregio e dimentico tutto ciò che riflette la mia persona, allorchè si tratta della gloria di Dio e di quella del mio re e della mia patria. I più grandi uomini di guerra, de' quali ho cercato di seguir sempre l'esempio, hanno costantemente proclamato il principio che è mestieri evitare la battaglia quando non ci si costringa a darla, o non s'abbia la certezza della vittoria. È, infatti, una grande temerità giocare i più cari interessi, la propria vita, il proprio onore, sopra un colpo di dadi incerto e contro la fortuna capricciosa. Ora, i turchi sono superiori a noi, sono più numerosi; e la loro marina val meglio di quella di Venezia, che ha tanto degenerato. Essi hanno dei marinai, e i nostri soldati di terra non si trovano a loro agio sull'infido elemento. I turchi sono bravi, e il loro coraggio s'è acceso anche più alle recenti vittorie riportate da essi a Cipro e a Candia. Di più, la loro flotta, composta d'una sola nazione, obbedisce a un sol

capo, mentre la nostra armata è composta di parecchi popoli, tra' quali regna una continua discordia... Quanto alla necessità di combattere, essa non esiste per noi. Un uomo assalito basta che si difenda in casa propria, e il tempo fa spesso più che la spada. Se noi siam vinti, l'Italia è senza riparo. Se siam vincitori, c'imbattiamo nella stagione cattiva e dobbiamo rintanarci nei nostri quartieri d'inverno. E intanto il nemico rinnova le sue armi. Io sono dunque d'avviso che, senza attaccare i turchi, si possa soccorrere Cipro. Tenteremo poi di stornare il nemico con qualche abile diversione. Disturbate le coste della Morea e il turco si recherà a difenderle. Darete, per tal modo, agli assediati, quel riposo di cui hanno tanto bisogno e, allontanando il nemico, riuscirete a salvarli. E questo è lo scopo principale della guerra.

Mentre reco in italiano questo nobile discorso del Doria, vado chiedendomi se non è ingiusta la imputazione di prosopopea che grava sulla poesia spagnuola.

Nulla di più spontaneo, e, nel tempo medesimo, di più grande delle parole pronunciate da Andrea Doria. In tutte le tragedie di Corneille, di Racine, di Alfieri e di Nicolini non c'è un solo periodo così semplice e, insieme, così omerico.

Ma andiamo avanti.

Al Doria risponde subito:

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

Vedo che la mia opinione ha bisogno d'essere sostenuta. Par-

late, signor marchese di Santa Cruz. Annetto la più grande importanza al giudizio di un capitano tanto illustre.

S'alza qui il marchese di Santa Cruz e combatte il discorso di Andrea Doria, negando la superiorità dei turchi e affidandosi al genio e alla potenza della Spagna, di Venezia e di Roma.

Santa Cruz parla un linguaggio più caldo del Doria; e ciò si capisce, poichè egli è spagnuolo ed erede dei Bazan.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

E voi, don Fernando Carillo de Mendoza, che pensate?

DON FERNANDO.

Io potrei, o signore, appoggiare il mio giudizio con ragioni ottime. Ma non dirò che questo: il papa Pio V. m'ha inspirata una fiducia assoluta per la sua santità e la sua morale, e poich'egli domanda che si dia battaglia agli infedeli, io voto per la battaglia.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

E voi, Barbarigo?

BARBARIGO.

Io, signore, non ho proposito fisso. Starò con l'opinione che otterrà maggior suffragio di voti.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

E voi, Ettore?

ETTORE.

Io sono per la guerra.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

E voi, Marc'Antonio?

MARC'ANTONIO.

La guerra, signore! La mia opinione è che, ritardandola, si ritarda d'altrettanto la vittoria.

DON GIOVANNI D'AUSTRIA.

E voi, don Luigi de Requesens?

DON LUIGI.

Se c'è bisogno, andiamo a cercare il nemico fino a Costantinopoli!

È difficile scrivere con maggiore naturalezza. Si sente che questi uomini parlano per conto proprio, non per conto del poeta. Non c'è qui che una sola magnificenza: quella della semplicità.

In un altro dramma, dal titolo *Il bastardo di Mudarra,* Lope de Vega dipinge l'amore di una giovanetta moresca per un vecchio cavaliere spagnuolo.

Il primo colloquio tra la giovane e il cavaliere dà luogo a una scena arditissima di contrasto.

Non accade, infatti, ogni giorno di assistere, nella vita reale o sul teatro, all'amore di una giovane per un vecchio.

Ma Lope ci trasporta, col suo *Bastardo di Mudarra*, in pieno medio evo. Siamo

... al tempo, fervido
d'amori e beghe
pien di leggende
e di tregende
terribili.

Gonzalo Bustos, vecchio cavaliere spagnuolo, è mandato da Ruy Velasquez alla corte del re Moro di Cordova, latore d'un messaggio. D'accordo col Velasquez, il re Moro getta Bustos in un carcere. Il vecchio guerriero sta lamentandosi nella sua prigione, allorchè s'apre una porta ed egli vede entrare una giovane e bellissima moresca. È la sorella del re di Cordova.

ARLAJA.

Non siete cristiano, voi, prigioniero del re mio fratello?

BUSTOS.

Sì, per mia fortuna son cristiano, ma, per mia sciagura, sono prigioniero... Permettete ch'io vi baci il piede, signora.

ARLAJA.

Alzatevi, e non rimanete in quest'umile atteggiamento.

BUSTOS.

Oh! lasciate ch'io vi ringrazii!... Lasciate ch'io mi consoli di

sventure che mi rendete care. Ah! senza dubbio, io sono libero poichè vi vedo, poichè in voi vedo la imagine dolcissima della Pietà. Noi castigliani crediamo agli auguri, e se i primi che si offrirono ora ai miei occhi non sono ingannatori, ho fiducia che la mia prigionia non durerà a lungo. Sì, vedendovi, la speranza rinasce nel mio cuore.

ARLAJA.

Il re mio fratello restò così commosso al racconto della vostra sciagura, che presto vi darà la libertà. S'egli non avesse considerato la vostra nobiltà, il vostro merito e la perfidia usatavi dai vostri nemici, a quest'ora i ministri del regno vi avrebbero decapitato. Non potete dubitare delle sue buone disposizioni a vostro riguardo, poichè egli ha lasciata la chiave della vostra prigione fra le mie mani. Sono io il vostro alcade: a me fu confidata la vostra custodia.

BUSTOS.

Allora, questa prigionia non sarà un castigo e una pena, ma un dono, un piacere, un bene. La mia innocenza dev'essere palese a tutti, poichè mi si dà per aguzzino un angelo. Sì, quantunque siate una moresca, non temo, nè esito un istante a paragonarvi a un angelo, perchè tutto ciò che è bello e virtuoso merita questo nome... E quali sono le vostre intenzioni a mio riguardo?

ARLAJA.

Sono così afflitta delle vostre sventure, che voglio trattarvi del mio meglio.

BUSTOS.

Allora i miei nemici saranno ben puniti! Essi, nell'incaricarmi

del perfido messaggio, si lusingavano di perdermi, e invece della morte mi diedero la vita e la gloria... Son forse conosciuto da voi?

ARLAJA.

La fama m'ha insegnato il vostro nome, e uno schiavo che vi ama mi ha parlato di voi. Credetelo, fino ad oggi ho accuratamente celato il mio cuore e il mio amore... Mio fratello Almanzor voleva maritarmi, ma non ci riuscì. Voi solo al mondo m'avete inspirato un sentimento, e voi dovete ciò alla mia buona opinione intorno alla vostra virtù. Poichè, vedete, io non faccio alcun conto della giovinezza e della grazia. Per me l'anima è tutto: è gioventù, nobiltà, beltà e grado.

BUSTOS.

Ah! è il cielo che vi commove in mio favore. Solo il cielo poteva mettere tanta *pietà* nel vostro animo...

Bustos non sapeva capacitarsi che la giovane Arlaja fosse innamorata di lui.

E, forse, non saprebbero capacitarsene nè anche i lettori di Lope de Vega.

*
* *

Nella sua tragedia romantica, inspirata alla storia di Roma, e, più precisamente, al noto episodio degli Orazî e Curiazî, Lope de Vega s'innalza, spesso, al puro sublime.

Citerò un passo solo dell'*Honrado hermano.*

Siamo nella lizza ove combattono i rappresentanti di Alba e di Roma. I tre Curiazi sono in piedi, e non resta più che un Orazio. I Romani che attorniano il campo sono muti di stupore, e l'ultimo Orazio, indovinando il sentimento che li agita, si rivolge ad essi ed esclama:

— Non abbiate paura, Romani! Non temete per la patria! Sono solo, è vero, ma porto in cuore il coraggio di tre uomini, poichè le anime dei miei due valorosi fratelli sono passate dentro al mio seno.

Hinard dice che questa uscita è degna di Corneille.

Scarsa lode!

Essa è degna di Shakspeare.

*
* *

Lope de Vega non era solamente un ingegno fecondo. Era anche, e sopra tutto, un ingegno temerario. Nulla lo spaventava e nulla lo faceva sostare.

A provarlo basterebbe l'ardita concezione del suo dramma *El nuevo mondo descubierto por Christobal Colon: Il nuovo mondo scoperto da Cristoforo Colombo.*

È un dramma gigantesco, fortemente pensato e svolto magistralmente — dal punto di vista spagnuolo

e cristiano. I caratteri di Colombo, di Ferdinando, d'Isabella, di Gonzalvo de Cordova, del re Maometto di Granata e dei duchi di Medina-Celi e di Medina-Sidonia sono caratteri umani, interi, concepiti e rappresentati da un poeta il quale si rivela, insieme, pensatore e artista.

Nel dramma di Lope, Colombo non è un eroe da palcoscenico. È un eroe vero, semplice, dignitoso e freddo. Appena si presenta si vede in lui l'uomo superiore, destinato a grandi cose.

Osservatelo nella scena del prim'atto, a Lisbona. Il duca d'Alencastro lo introduce presso il re di Portogallo.

IL RE (*al Duca*).

L'uomo di cui mi parli ha concepito un disegno molto ardito. Sarebbe, forse, uno spagnuolo?

IL DUCA.

Eccolo, sire. Potete interrogarlo.

IL RE.

Qual'è di questi due?

IL DUCA (*mostrando Colombo*).

Questo.

IL RE (*a Colombo*).

Sei dunque tu il nuovo Talete che pretende uscire da questo mondo per andare a scoprirne un altro?

Colombo.

Nobile re di Lusitania, io sono Cristoforo Colombo. Son nato a Nervi, piccolo villaggio della Liguria, fiore d'Italia, e abito ora l'isola di Madera. È qui che giunse, non è molto, un pilota al quale io diedi ospitalità nella mia povera casa. Egli s'era trovato per gran tempo in mezzo alle tempeste; la sua salute era rotta ed egli non tardò a morire. Quest'uomo, vicino a render l'anima a Dio, mi disse: « Colombo, non ho che un mezzo per « rispondere all'ospitalità generosa che tu m'hai data, malgrado « la tua modesta fortuna. Prendi queste carte. Sono carte ma- « rinaresche, e contengono il mio testamento e le mie ultime « disposizioni. Non ho altro bene. Lasciandole a te, ti lascio tutte « le ricchezze del povero pilota... Ma devi sapere che nel mio « ultimo viaggio, mentr'io andavo verso ponente, scoppiò un « terribile uragano il quale mi trasse in paraggi ove vidi, coi « miei proprii occhi, un cielo affatto nuovo e una terra scono- « sciuta, una terra la cui esistenza non è neanche sospettata « dagli uomini. E, tuttavia, l'ho toccata co' miei piedi! Lo stesso « uragano che m'aveva portato, mio malgrado, colà, mi ricon- « dusse in Ispagna... Prendi le mie carte e guarda se ti senti « in grado d'imprendere questo viaggio. Se Dio t'aiuta, il tuo « nome diverrà immortale. » Appena finito di parlare, il pilota morì. Io, malgrado l'umiltà della mia condizione, sento di avere l'intelligenza e il coraggio che esigono le grandi cose. Senza orgoglio, e se voi m'accordate la vostra protezione, o re, io sarò il primo argonauta di quel paese sconosciuto. Sì, sire. Voglio darvi un nuovo mondo il quale vi paghi tributi d'oro e d'argento e di pietre preziose, e vi dia onore e gloria. Confidate a me un certo numero di portoghesi, qualche vascello, e io attraverserò delle acque fin quà inesplorate, e vi farò riconoscere padrone e sovrano di quel mondo e dei suoi abitanti.

IL RE.

Non so, Colombo, come abbia potuto ascoltarti fin qui senza ridere. Tu sei, davvero, il più pazzo uomo che esista in terra. E che! Un povero diavolo, che hai visto morire, in un accesso di frenesia t'ha consegn to degli stracci, e tu hai prestato fede alle sue parole? Sì, perchè amo credere che tu non sia un vile intrigante e non abbi in pensiero di farti gioco di me! I cosmografi più illustri hanno sempre divisa la terra in tre parti, che si chiamano Europa, Asia e Africa... Fuori di queste tre parti non è possibile, secondo me, che tu ne trovi altre, a meno che tu non voglia suddividerle, o non ne sappi più del grande Tolomeo. Va, va, amico caro, va a curare il tuo cervello malato, e, anzichè imitare gli alchimisti, occupati della realtà e non cercar di scoprire che quello che è già conosciuto. Su che frivole basi hai tu costruito un mondo? E come hai potuto credere che una linea tracciata su un pezzo di carta fosse la strada del sole?

La cinica e sconfortante risposta del re di Portogallo trova Colombo freddo. Egli non prega, come non ha pregato prima. Ascolta il re senza muover palpebra, e, quando il re ha finito, s'inchina ed esce.

Senza seguirlo in tutto il dramma di Lope, basterà che lo avviciniamo di nuovo, dopo la scoperta dell'America, reduce a Barcellona.

La corte di Don Ferdinando è in subbuglio. Si aspetta l'eroe. Il re e la regina s'aggirano nelle sale del palazzo, inquieti e impazienti.

FERDINANDO.

Sì, signora, Colombo è di ritorno. È entrato oggi a Barcel-

lona, e ci reca la corona di un nuovo mondo. È positivo. Molti l'hanno già visto.

ISABELLA.

È la più grande maraviglia del nostro secolo.

FERDINANDO.

I secoli passati nulla hanno veduto, nè i secoli futuri nulla vedranno di simile. (*Entra Gonzalvo di Cordova*).

GONZALVO.

Signora, Colombo giunge attorniato da una immensa folla. È uno spettacolo maraviglioso.

FERDINANDO.

Egli merita tanto onore, e gli uomini possono ammirarlo come un prodigio senza pari, poichè ha dato un mondo al re di Castiglia. (*Entra don Alvaro*).

DON ALVARO.

Colombo è alla porta del palazzo.

FERDINANDO.

Che venga aperta a due battenti, o, meglio, che si atterrino le mura, come si fece a Troja per il Palladio, poichè ci vuol posto per un uomo che viene a noi con un mondo!

ISABELLA.

S'aprano tutte le porte al conquistatore di un mondo, poichè la Fama gli ha già aperta la porta della Gloria. (*Entra Colombo, seguito da sei Indiani mezzo nudi e tatuati. Due paggi lo*

accompagnano portando, su piatti d'argento, verghe d'oro e pappagalli).

COLOMBO.

Illustre principe, e voi, eroica principessa, consentite ch' io abbracci le vostre ginocchia.

FERDINANDO.

Non posso credere ai miei occhi. È lui, proprio lui!

ISABELLA.

Sì, egli stesso.

COLOMBO.

Re cattolici, nello spazio di otto mesi ho conquistato un nuovo mondo, che voi governerete. Come primizie di quel mondo eccovi degli uomini e dell'oro.

FERDINANDO.

Vi ringrazio. Alzatevi, alzatevi, o nuovo Alessandro, più grande del primo, che passò la sua vita a conquistare una parte del mondo già conosciuta. Voi, in otto mesi, avete conquistato un nuovo mondo, tutto intero. No, no, mio caro ammiraglio, non c'è, in tutta l'antichità, un solo uomo che possa uguagliarvi. Voi li superate tutti. Com'è bello, com'è glorioso per voi aver dato un continente alla Spagna e nuove anime a Dio!... Per tentar di mostrarvi la mia riconoscenza, vi nomino duca di Beraguas, grande ammiraglio del mare, e vi dò per armi due castelli e due leoni, per la Castiglia e per Leon.

COLOMBO.

Sire, colmandomi di tanti elogi e di tante liberalità, m'infliggete il dolore di non poter scoprire un altro mondo per mostrarvi la mia gratitudine.

Ecco, per esempio, una *boutade* indegna di Colombo e di Lope.

Don Chisciotte non avrebbe detto nulla di più reboante e di più grottesco.

***

La vita di Lope, come il suo teatro e la sua opera, è tutta un'avventura. È difficile, nel caso di Lope, disgiungere l'uomo dal poeta. Il padre e la madre di lui, che s'erano prima separati e poi riuniti, morirono mentr'egli terminava i suoi studî. Giovanissimo, Lope si diede a correre il mondo, ma, rimasto senza denaro, tornò in patria. Il vescovo d'Avila voleva fare del poeta un sacerdote, e il poeta stava per aderire, allorchè vide in società una giovanetta che gli piacque: donna Isabella d'Urbinia, figlia del re d'armi della corte.

Appena ammogliato con Isabella, Lope fu messo in prigione per aver ferito in duello un hidalgo e per debiti.

Uscito dal carcere dovette lasciare Madrid e si ri-

tirò, già celebre, a Valenza. Intanto donna Isabella morì.

Il poeta, sinceramente afflitto, pensò di seguire la sua consorte e si arrolò nell'*Invincibile armata*, che Filippo II si accingeva a mandare contro l'Inghilterra per vendicarsi d'Elisabetta e vendicare la morte di Maria Stuarda.

Ma, l'ultima ora di Lope non era suonata; ed egli ritornò, incolume, dalla guerra, e si mise a viaggiare in Italia.

A Madrid sposò, in seconde nozze, donna Juana de Gardio, che lo rese padre due volte.

Verso il 1620 si vide apparire nella casa di Lope una giovanetta di nome Marcella. Nessuno sa dire chi fosse, ma è certo che il poeta l'amò come una figlia.

Sul punto di darle marito egli scrisse questa lettera al re Filippo IV:

« Lope ha servito vostro padre con la sua penna...
« Egli ha una figlia e molti anni. Le Muse gli hanno
« dato onori e non rendite; egli è povero in attivo e
« ricco in passivo. Dio crea; il sole fa crescere; il
« re sostiene. Createmi, aumentatemi, riparate i miei
« mali. Sto per maritare mia figlia.

« La fortuna mi minaccia. Mi resta la fede. Datemi,
« o gran Filippo, una parte delle vostre ricchezze e
« possiate avere più oro e diamanti che io non abbia
« rime al mio servizio. »

***

Lope — dicono i suoi biografi — era di statura media: ben fatto e svelto. Il volto aveva bello. Una fisonomia d'aquila.

Egli amava il lusso, il conforto: era pio, e rispettava i vecchi e le donne. In società non soffriva alcuna mancanza di riguardo e si metteva in collera contro chi, parlando a lui o ad altri, avesse annasato del tabacco o si fosse soffiato il naso.

Del resto, i suoi concittadini lo adoravano. Bastava che d'un lavoro si dicesse: *Es de Lope!* perchè il pubblico manifestasse il desiderio di conoscerlo. L'Inquisizione aveva nominato il poeta capo de' suoi familiari e il papa Urbano VIII gli aveva conferito il grado di cavaliere di Malta e di dottore in teologia. Quando i reali di Spagna lo incontravano per la strada, facevano fermare la loro carrozza, e ogni qual volta egli compariva nei luoghi pubblici migliaja di persone gli si affollavano intorno.

L'opera immane che egli lasciò alla Spagna è prova della sua grande attività. Egli stesso dice d'avere scritto moltissime delle sue commedie impiegando, per ciascuna, solo ventiquattr'ore:

« Pues mas de ciento en horas venticuatro,
« pasaron de las musas al teatro. »

Intorno alla prestezza con cui egli lavorava, il suo amico e biografo Montalvan narra un episodio gustosissimo.

Montalvan e Lope dovevano comporre insieme una commedia intitolata *Il Terzo ordine di San Francesco*, scrivendo un atto per ciascuno.

Il primo giorno entrambi fecero il loro atto, e, l'indomani, Montalvan, volendo giocare una improvvisata al suo maestro ed amico, s'alzò alle due del mattino e scrisse la metà del second'atto.

Alle dieci aveva finito, e, trionfante, era corso da Lope. Lo trovò nel suo giardino, mentre stava inaffiando un aranciajo.

— Ebbene, gridò Montalvan tutto allegro, ho finita la metà del second'atto.

— Ed io ho finito il terzo, disse Lope, freddamente.

— Quando? esclamò, stupito, Montalvan.

— Mi sono alzato alle cinque, rispose Lope, e ho lavorato. Poi, siccome era ancora presto ho composto un poemetto di cinquanta terzine, e, dopo aver fatto colazione, sono sceso in giardino. Ma vi confesso che sono ora un po' stanco.

A differenza di Cervantes e di molti altri scrittori castigliani, Lope de Vega non amava la satira.

Nella sua commedia *La Viuda de Valencia* egli scrive infatti: « Ho sempre detestata la satira. Una « satira, secondo me, fa più torto al suo autore che « a coloro contro cui è diretta. Questo genere di la- « vori non conviene che ai cattivi. »

E nella *Nuova arte drammatica*: « Pungete, dice « egli ai poeti, pungete ma non ferite, poichè chi ol- « traggia non può ottenere nè favore in vita, nè fama « dopo morto. »

A Montalvan Lope diceva, un giorno:

— Io amo quelli che mi amano e non odio quelli che mi detestano.

Si può dire anzi che Lope esagerasse nella lode. Egli aveva un elogio per tutti, e di molti scrittori e guerrieri celebrati nelle sue opere, non è rimasta nemmeno la memoria.

Ma, con tutto il suo ottimismo, egli non seppe esimersi dal censurare quella sètta letteraria, erede delle teorie del famoso Luigi di Gongora, che creò il gergo detto, in Ispagna, dei *cultisti*.

Come Molière, anche Lope de Vega odiava l'arcadia, l'accademia; e insorgeva contro tutto ciò che sapeva d'affettazione.

Egli odiava « le frasi enfatiche, le sentenze, le parole latine, le trasposizioni » e, nel suo *Discorso sulla poesia nuova* scriveva:

« Riempire tutta una composizione di figure reto- « riche è altrettanto vizioso e ridicolo che mettersi « il belletto — anzichè sulle guancie, ove, forse, può « star bene — sul naso, sulla fronte e sugli orecchi. « Sì, una composizione piena di tropi e d'imagini « ricorda quei volti colorati alla maniera degli an- « geli che suonano la tromba del giudizio finale, o i « quattro venti dipinti sulle carte geografiche. »

Nella commedia *La bizarrias de Belisa* la protagonista, parlando dei difetti della sua rivale, dice:

— È una donna che scrive con stile raffinato e con lingua così inintelligibile che nessuno, in Castiglia, può comprenderla.

In un sonetto in gergo, di Lope, si legge, a proposito dei cultisti, questo dialogo curioso:

— Hai capito, Fàbio, ciò che t'ho detto?
— Per bacco se ho capito!
— Menti, Fàbio, poichè io stesso non l'ho capito!

Nella commedia *Amistad y obligacion* un individuo si presenta in una casa — come poeta — e chiede un posto di segretario.

— Siete per lo stile comune? gli domanda il padrone.
— Sono *raffinato, cultista.*
— Ebbene, vi prendo al mio servizio. Restate qui e scriverete i miei segreti.
— I vostri segreti? E perchè?
— Perchè scritti da voi nessuno li comprenderà.

Nella *Gatomachia* Lope ha messo in scena, come fenomeno, un tale che parlava in lingua dei cultisti e la capiva:

que hablaba en lengua culta y la entendia.

Quest'odio per l'affettazione e per il « bello stile » si spiega facilmente in un poeta il quale — come Lope — metteva ogni suo studio a riuscire chiaro e intelligibile.

Le sue commedie e i suoi drammi sono, infatti, un modello di semplicità e chiarezza ed è curioso — per non dire asinino — che i critici moderni e i così detti letterati tascabili, parlando e straparlando della letteratura spagnuola e, specialmente, di Cervantes e di Lope de Vega, accennino al tronfio, al bizzarro e al paradossale.

Il tronfio e il paradossale non sono là, ma, piuttosto, nei lavori drammatici francesi e italiani, in Corneille, in Racine, in Voltaire, in Alfieri e in Nicolini.

BOHÈME AMORE E ARTE

IL "CIGNO" DELL'AVON

I.

Shakspeare teneva della madre il senso puro del sublime, la profonda maliconia e, com'egli stesso accenna in più luoghi, l'intensità delle passioni e la fede.

Sebbene paesana, Maria Arden non mancava d'ingegno naturale. Intorno a lei erano tre maestri i quali parlavano il linguaggio eloquente dei fatti: la natura, la religione e la storia.

Sopra tutto la storia.

Nata sotto il regno di Enrico VIII, dopo la separazione dell'Inghilterra dalla chiesa di Roma, la madre dello Shakspeare ricordava, forse, il tempo non lontano in cui la luce del vangelo comparì nella Gran Brettagna, a rischiarare biecamente i fanatici seguaci del puritanismo.

Sul trono stava allora seduto il Re-fanciullo.

Non c'era villaggio che non udisse le voci inspirate

di Latimero e di Ridley. Le chiese parrocchiali erano tramutate in iscuole, perchè il prete avvicendava la lettura dei salmi con osservazioni insieme ascetiche e filologiche.

A Maria Arden si tenne forse parola di un Caino vivente, di un fratello il quale mandava al patibolo il fratello ed espiava il delitto nel modo stesso dell'omicida della Bibbia.

Maria Arden udì ripetere che il Re-fanciullo stava male.... che era moribondo.... che, infine, era morto.

Udì parlare della incoronazione di Giovanna Gray, della sua caduta, del regno del terrore, orribilmente diviso fra i re, i santi pastori e i carnefici; udì parlare di patiboli issati nelle piazze di Londra, del sangue, ancora fumante, di Northumberland, di Wyatt e di Dudley.

Maria Arden udì ripetere, senza dubbio, che Maria Tudor, la sua regale omonima, la sanguinaria, agonizzante nel suo letto, invocava indarno un parto delle proprie viscere, un oggetto sul quale versare l'immenso amore che la legava a Filippo.

E intanto ella, l'umile donna di Stratford, più fortunata della infelice sovrana, metteva alla luce una gracile creaturina.... l'autore dell'*Amleto* e dell'*Otello*, il grande fantasma del medio evo che si alzava sul mondo come l'astro vespertino, allora appunto che il medio evo finiva di scendere tra i morti.

***

La vita dello Shakspeare incomincia a Londra e non a Stratford — ove egli nacque da un padre ignorante e da una madre contadina. Ammogliatosi giovanissimo, lasciò un bel giorno in asso la moglie e i figli e partì per Londra.

Il mare magno della capitale lo assalì, lo strinse dappresso, per poco non lo uccise. Il suo cuore batteva con insolita frequenza, i suoi sensi parlavano, il suo pensiero, volando nelle ampie regioni dell'infinito, cercava una mèta non per anco vagheggiata.

Sin là le feste boschereccie di Wilmcote, le danze di Stratford, intrecciate sotto le quercie di sir Lucy, erano le sole ebbrezze che la sua mente ricordava; orgie campestri benedette dal quieto raggio della luna.

Ma a Londra — ove giunse verso il 1584 — al *Globo*, alla *Sirena*, ne' crocchi di amici e di amiche, si apriva al suo sguardo un nuovo orizzonte.

Stretto dalla folla, con la fronte imperlata di sudore, mentre l'occhio era fisso, attonito, allo sfolgorio di tanti ornamenti, di tante chiome che ondulavano capricciose alle liete cadenze del ballo, egli aspirava i primi desiderj della vita.

E questi irruppero veementi.

L'uomo che seppe indovinare la parola che com-

muove, la finzione scenica che agita, non ha potuto imperare sereno sulle proprie passioni. Come i personaggi de' suoi drammi, in nessuno dei quali si incarna, ma di ognuno dei quali ha una parte, egli soffre, s'agita, si commuove.

Dominato da un fuoco irresistibile egli precorre uomini e cose, non curando gli ostacoli, altero della scintilla che Dio gli ha posta nel cervello.

Le aspirazioni dell'arte e quelle più ardenti dell'amore lo traducono alla gogna dell'ingorda calunnia e della critica ribalda.

Ma, la critica, più tardi incapace di intenderlo, fu — anche allora — impotente a deturparlo.

***

Ben Jonson teneva, a Londra, lo scettro dell'arte drammatica. Era un erudito. Scriveva sulla falsariga dei classici. Sapeva a memoria la cronologia e la storia naturale, i trattati di Archimede e la poetica d'Orazio.

Al *Globo*, a *Blackfriars*, alla *Sirena*, comandava da tiranno. Bourbage gli obbediva servilmente. Marlowe ne temeva lo spirito sarcastico. I minori pendevano dalle sua labbra.

Era poeta, alchimista, geometra ed attore. Non viveva, straviveva, come Marlowe, come Green, come tutti i suoi colleghi del teatro — non escluse le attrici.

Il suo volto era largo, deforme, bucherato dal vajuolo; il suo ventre sporgentissimo. Aveva gli occhi grigi, piccoli: l'incedere lento e maestoso.

Presentava al vivo il tipo della bohème del secolo d'Elisabetta. Bohème chiassosa, irruente, in cui le orgie del corpo si avvicendavano alle orgie dello spirito.

La *Sirena*, un'osteria a poca distanza dal teatro del *Globo*, condotta e diretta da un mastro Gionata, era il convegno degli attori, dei poeti e dei cortigiani. Si mangiava, si beveva, si gettavano noci e cocomeri sul viso degli alabardieri. Si declamavano poesie, si recitavano brani del *Ferrex e Porrex*. Si trincava allegramente alla salute di sua graziosa maestà e del governatore di Londra.

Entrando alla taverna della *Sirena* — tra quei poeti e quegli attori — Elisabetta si sarebbe forse sentita la voglia d'esclamare:

— Imprigionatemi questi ceffi e banditemi questi scioperati!

Ma Elisabetta avrebbe avuto torto poichè, quegli artisti dal « brutto ceffo » e dai costumi scioperati, erano le glorie contemporanee dell'Inghilterra.

Allora erano in moda la vita del teatro e la vita della taverna. Al teatro si rideva e si bestemmiava. Alla taverna si bestemmiava e si rideva. Chi non aveva filosofia non andava alla bettola, e chi non c'andava era messo all'indice dalla bohème londinese.

I brutti ceffi della *Sirena* e del *Globo* erano uomini

che avevano nome Jonson, Marlowe, Fletcher, Beaumont, e che creavano capilavori d'arte.

Marlowe scriveva il *Faust* e l'*Ebreo di Malta*, Jonson, l'*Alchimista*, il *Sejano*, il *Catilina* e le *Maschere*, Fletcher e Beaumont — i fratelli siamesi della drammatica — raffazzonavano tragedie e commedie ove, tra una sciocchezza e un lampo di genio, appariva qua e là l'unghia del leone.

Ma erano davvero brutti ceffi!

O malati e intisichiti come Marlowe, o bucherati dal vajuolo e dalla peste come Ben Jonson.

Moralmente erano più ammalati ancora.

Erano poveri, ubbriaconi, maldicenti, invidiosi, mezzani, ladri. Vivevano in comune con le attrici, che rivendevano per l'alcova dopo aver comperate per la scena e, ajutati dai signori della corte, scioperati al pari di loro, pagavano i creditori a bastonate, a libelli, a satire.

Shakspeare stesso, per far fuggire — un giorno — un creditore usurajo che lo importunava, lo minacciò di pubblicare il seguente epitaffio che aveva improvvisato lì per lì:

Giace sepolto qui dieci per cento
E cento contro dieci impegnerei.
Che l'alma sua non giunge a salvamento
Se chiede alcun, chi sia
Colui che dorme sotto questo sasso;
Per Dio! la gioia mia!
Giovanni Combe! risponde Satanasso.

E, tuttavia, Shakspeare non passava su quel fango e tra quella miseria che torcendo lo sguardo e rialzando da terra le pieghe del suo mantello.

Ma i tempi giustificano i costumi; e il costume d'allora imponeva d'essere filosofi.

I comici e i poeti, veramente, lo erano un po' troppo. Essi affogavano il dolore nei boccali di ala e trangugiavano, insieme alla birra, le poche lagrime versate sulla tomba delle loro mogli o dei loro figli.

Avevano due nemici accaniti: il vizio e il pubblico. Il vizio rodeva loro il corpo e il pubblico sferzava a sangue quel po' d'orgoglio che serbavano nascosto in fondo al cuore.

La folla li ascoltava in estasi, ma, dopo la recita del dramma, li prendeva, spesso, a sassate. Per lei i poeti e i comici erano gente sospetta, come gli alabardieri della regina e le guardie del governatore.

Il *Globo* — teatro e stalla nel tempo medesimo — era fabbricato in un quartiere remoto della città, tra il fango del Tamigi e le esalazioni dei serbatoj.

Si recitava di giorno e di sera, ma sempre coi lumi accesi. Non v'erano scene dipinte. Un cartellino, attaccato alla parete del fondo, indicava il luogo della scena. Un arancio raffigurava il plenilunio, e mezzo arancio la mezzaluna. Un uomo imbrattato di calce rappresentava il muro, un mazzo di fiori il giardino, un Cristo la chiesa, un pajo di pantofole la stanza da letto, due o tre alabarde il campo di battaglia.

Insieme ai lavori di Shakspeare, di Marlowe, e di Ben Jonson si recitava, talvolta, questo fior di roba, del quale — a modo di canzonatura — il poeta ci dà una lista curiosissima nella sua commedia *Il sogno d'una notte d'estate.*

Eccola: *La battaglia dei Centauri, cantata da un eunuco ateniese a suon d'arpa. — Il furore delle ebbre baccanti squarcianti il cantore di Tracia nell'ira loro. — Le nove muse piangenti la morte della scienza, da ultimo sepolta nella estrema povertà. — Una tediosa e breve scena del giovine Piramo colla sua amata Tisbe; azione tragico-comica.*

Shakspeare, seguitando a canzonare, fa dire a Teséo:

— Tragico-comica? Breve e tediosa? Ma è come dire caldo-ghiaccio e neve-scura!

E Filostrato, direttore del teatro, gli risponde:

— Il nostro dramma, o signore, è lungo appena dieci parole e non di meno è già troppo lungo; e però nojoso, poichè in quelle dieci parole non ve n'è una sola a posto. È poi tragico, mio principe, perchè Priamo si uccide da sè stesso. La quale cosa m'ha fatto già versare un torrente di lagrime, ma lagrime gaje, quali non potrebbe versarne la stessa allegrezza.

(Atto V, Scena I, *Il sogno d'una notte d'estate*).

*
* *

Al *Globo* e a *Blackfriars* le parti giovanili erano

sostenute da donne, vestite in maglia e procacissime. I gentiluomini, seduti sul palcoscenico, le apostrofavano, le accarezzavano e le pizzicavano durante lo spettacolo.

Allora, la platea e le gallerie — mosse dall'invidia o dall'amor proprio offeso — lanciavano scorze di cocomeri tra le quinte. I gentiluomini rispondevano, e, spesso, dovevano intervenire le guardie.

La querela finiva, di solito, con pugni e con arresti.

Se la commedia divertiva o se il dramma faceva piangere abbastanza, tutto andava bene. Il pubblico batteva le mani e i piedi, e manifestava, il più clamorosamente possibile, il proprio buon umore.

Ma se lo spettacolo o annojava, o feriva la scarsa suscettività degli spettatori, essi si vendicavano volgendo le spalle alla scena e mettendosi a mangiare, a bere, a schiacciar noci e a gettarne le corteccie sul viso dei musicanti.

La sala veniva presto tramutata in una taverna. Si ingollavano a dieci a dieci i boccali di birra, e l'odore dei cibi e quello delle bevande vomitate rendevano l'atmosfera nauseante.

— Si soffoca! si muore! gridavano gli uni.

— Bruciate del ginepro! rispondevano gli altri.

— Del ginepro! del ginepro!

E, a forza di grida e di bestemmie, si obbligava il direttore del teatro ad avanzarsi, in punta di piedi, fra i comici, e a dar fuoco — in mezzo alla casa di

Giulietta, alla tenda di Riccardo III o al palazzo di Coriolano — a un enorme vaso di ginepro o d'acquavite.

Del resto il direttore del teatro non si commoveva per così poco. Egli era di manica larga e trovava naturalissimo il desiderio dei suoi clienti. A lui bastava che i clienti fossero molti, e che pagassero.

Al tempo di Shakspeare il direttore del *Globo* era Giovanni Bourbage, il quale s'era fatto un certo nome come attore, perchè rappresentava le parti così dette difficili e recitava spesso in istato completo d'ubbriachezza. Il pubblico se la godeva un mondo a vederlo traballare sulla scena, e quand' egli — sotto l'impero del vino e del caldo — o apostrofava, tra una frase e l'altra del dramma, i suoi colleghi, o lasciava andare alle attrici disattente qualche scappellotto, era un urrà generale di applausi e di acclamazioni.

Tra quel pubblico costantemente ubbriacantesi e quell'attore costantemente ubbriaco, la corrente elettrica non tardava mai a comunicarsi.

La bohème del teatro simpatizzava con la bohème della piazza ma — l'ho già detto — appena calata la tela e finito lo spettacolo — la piazza ricominciava a guardare con occhio sdegnoso quell'orda di gente senza famiglia e senza dimora, cui il mestiere d'istrione stampava sulla faccia un marchio indelebile.

*
* *

Jonson — ho detto anche questo — era « maestro e donno » sia alla taverna che in teatro. Arcigno, invidioso, brontolava su tutto e su tutti. Il genio di Marlowe gli dava a pensare. Degli altri sogghignava. Egli sentiva la propria superiorità. La sentiva, e si piaceva di farla valere, sempre e ovunque. S' era battuto in duello e aveva ucciso l'avversario. Gettato in prigione, aveva visto da vicino il patibolo.

Il suo teatro — una mescolanza di studî latini e greci, di ricordi della scuola e di eccentricità del sedicesimo secolo — pare rifugga ad arte da tutto ciò che è umano. Egli sente un amore profondo per « la « musa felice, anima della scienza e regina delle anime, « la quale, librata sulle ali del pensiero immortale, « respinge la terra con un calcio e va a battere « alla porta del cielo. »

Secondo lui, l'arte, figlia d'Iddio, non doveva discendere che per andare più su. L'umanità non era e non doveva essere l'obiettivo dell'artista. Egli non voleva rappresentare ciò che vedeva, ma ciò che non vedeva.

Quell' uomo là era un anacronismo di tempo e di luogo. Il suo tempo era il medio evo, il suo luogo un gabinetto di alchimista, un mondo spopolato d'uomini e di donne. Egli sacrificava tutto allo studio del passato e nulla concedeva alla sua epoca.

Aveva, forse, l'anima del genio, ma gli mancava il genio dell' anima.

Messo, a un tratto, di fronte a Shakspeare cominciò col guardarlo di mal'occhio — poi ne subì la influenza magnetica. Non potendo scacciare dal tempio dell'arte il nuovo sacerdote, si accontentò d'invidiarlo.

Il nuovo sacerdote era un astro nuovo, brillante, sfolgorante. Improvvisava satire ed epitaffi. Camuffato da istrione attirava sopra di sè l'attenzione della folla. Scriveva e recitava. Attore, strappava l'applauso al pubblico del *Globo* e di *Blackfriars*. Poeta, in pochi mesi dettava *Venere ed Adone*, il *Rotto di Lucrezia*, il *Pellegrino amoroso*.

Jonson, il classico, batteva le mani.

Sotto maschere eleganti, gli eroi più famosi della mitologia parlavano in buon inglese, spontaneamente, senza rancidumi. Discorrevano d'amore, si susurravano negli orecchi parole inzuccherate.

Shakspeare divenne il poeta dalla *lingua di miele*.

Ai poemi seguiron presto i sonetti. Un dramma domestico a tre personaggi: Willy, leggi Guglielmo, l' amico, leggi Southampton, l' amante....

— Chi era l'amante di Shakspeare?

— Non si sa.

— Una dama? Una fanciulla del popolo?

— Mistero!

— Bionda o bruna?

— Ignoro — risponde il biografo.

Badate, ella era bruna:

« In altri tempi, scrive il poeta, la bruna non passava per « bella, ma il colore del lutto sta così bene agli occhi della mia « amante che, ormai, tutti esclamano: La bellezza dovrebb'es- « sere bruna! »

*
* *

Leggete la graziosa commedia di Shakspeare che s' intitola *Le pene d'amore perdute*. Là tutti amano e fanno dei versi. Il principe ne fa per la principessa, Biron per Rosalina, Longueville per Maria, Dumain per Caterina.

Cangiate i luoghi e i nomi, e la corte di re Ferdinando di Navarra non è più che la corte di Elisabetta d'Inghilterra. Invece di Biron, di Longueville, di Dumain, di Boyet, di Mercade, di de Armado, mettete Surrey, Wyatt, Leicester, Essex, Sidney, Spenser, Railegh, Southampton, Shakspeare.

Shakspeare, autore drammatico, fa sonetti per conto de' suoi personaggi. Shakspeare, innamorato della incognita bruna, ne fa per conto proprio.

Uditelo:

« Se la musica e la dolce poesia s'armonizzano come due sorelle, io e tu dobbiamo amarci, poichè tu ami l'una e io amo l'altra.

« Il tuo gusto è per Dowland, il cui tocco celeste sul liuto

rapisce i sensi degli uomini; il mio è per Spenser il cui pensiero è così profondo che supera ogni pensiero e sfugge alla lode.

« Tu ami udire il dolce e melodico suono che Febo trae dal suo liuto, e io provo ogni delizia quand'egli si mette a cantare. Poesia e musica hanno lo stesso Dio, dice la favola. Tutte e due hanno lo stesso amante, poichè tutte e due vivono in te. »

(Dal *Pellegrino amoroso*).

« Puoi tu dire, o crudele, che io non ti ami, quando io prendo le tue parti contro me stesso? E non penso forse a te quando mi dò tutto intero al mio amore, o regina tirannica?

« Quale nemico hai tu che io chiami mio amico? Saluto forse qualcheduno cui tu mostri una fronte severa? Se tu mi minacci d'un uragano, non faccio, forse, cadere la tua collera su me stesso in subite lagrime?

« Quale merito altero vedo io in me medesimo per sdegnare di servirti, allorchè ciò che ho di più nobile adora i tuoi stessi difetti,

« E obbedisce a un solo movimento dei tuoi occhi? Ma no! Odiami, o amor mio! Conosco ora il tuo cuore; tu ami quelli che vedono chiaro, e io sono cieco. »

(*Sonetto* 149).

« Il mio amore è simile alla febbre, la quale reclama ciò che l'alimenta. Esso si nutre di quello che perpetua le sue sofferenze e vuol soddisfare i suoi appetiti di malato.

« La mia ragione, medicatrice del mio amore, indispettita che io non abbia seguite le sue prescrizioni, m'ha abbandonato. Eccomi, dunque, in preda alla disperazione: ecco ch'io serbo nell'anima quei desideri mortali che la scienza m'ha vietati.

« La mia ragione parla indarno. Essa perde il suo tempo: io perdo la salute, e i miei pensieri e i miei accenti sono, come quelli dei pazzi,

« Espressioni mortali, gettate al caso e fuori di ogni vero. Poichè io ho giurato che tu sei pura e ho pensato che tu sei splendida, tu, che sei cupa come l'inferno e nera come la notte! »

(*Sonetto* 147).

Fin qua i sospiri del poeta innamorato, che adora una donna volubile e capricciosa, prodiga di lusinghe e di vezzi agli altri, avara con lui solo.

Ebbene, questa donna, che non ascolta le preghiere di Shakspeare si dà in braccio all'uomo che Shakspeare ama più di sè stesso e che chiama: *Il lord dell'amor suo.* (*Vedi il sonetto 26*).

Udite il lamento — la imprecazione del poeta:

« Sia maledetto il cuore che fa gemere il mio cuore della doppia ferita fatta al mio amico e a me! Non era già abbastanza torturarmi solo? E perchè aggiogare anche il mio migliore amico alla tua servitù?

« I tuoi occhi crudeli mi avevano strappato a me medesimo. Ma, cosa più dura e crudele, tu hai strappato da me l'altro me stesso! Io sono abbandonato da lui, da me medesimo, e da te. Triplice tormento!

« Imprigiona il mio cuore nel carcere del tuo cuore d'acciajo, ma lasciami, almeno, l'anima del mio amico! Tienmi pure fra le tue catene, ma, almeno, lascia il mio cuore al cuore del mio amico!

« Tu non hai il diritto di derubarmi nella mia prigione! Ma ahimè! tu lo puoi, poichè io sono rinchiuso dentro a te, e tu mi possiedi — insieme a tutto cio che è mio! »

(*Sonetto* 133).

Curioso! Shakspeare, che ama furiosamente la sua incognita, non serba rancore all'amico che l'ha tradito.

Udite, anzi, come lo scusa:

« Ho due amori. Uno è la mia consolazione, l'altro la mia disperazione. Essi, come due spiriti, non cessano mai di tentarmi. Il mio buon angelo è un uomo veramente bello, e il mio angelo cattivo è una donna imbellettata.

« Per spingermi presto all'inferno, il mio demonio femmina trascina lontano da me il mio buon angelo, e tenta di sedurre il mio santo per farne un diavolo, e incalza la sua purezza col suo ardore tenebroso.

« Il mio buon angelo è forse divenuto un demonio? Posso sospettarlo, senza affermarlo direttamente. Tanto severo per me stesso, quanto son parziale per i miei due amori, imagino che il mio buon angelo si trovi nell'inferno dell'altro. »

(*Sonetto* 144).

Ma non solamente Shakspeare scusa il suo amico. Egli lo ama — come si potrebbe amare una donna.

Leggete questo sonetto, che è il ventesimo della raccolta.

« Tu hai una figura di femmina, dipinta dalla mano stessa della natura, o signore-signora della mia passione. Tu hai un cuore tenero di donna, ma non conosci la volubilità di quelle ingannatrici.

« Tu hai gli occhi più brillanti dei loro e meno falsi negli sguardi, e indori di raggi luminosi l'oggetto su cui essi si fissano. Uomo, riunisci tutti gli splendori del tuo splendore sovrano, e seduci l'occhio degli uomini e avvinci il cuore delle donne.

« Tu fosti creato da prima per essere donna. Poi, quando la natura t'ebbe fatto, pazza d'amore per la sua opera, ti pose un'aggiunta che m'allontana da te.

« Ti ha aggiunta una cosa che non mi serve a nulla. Ma poichè essa t'ha armato per il piacere delle donne, dà a me l'amor tuo, e l'uso del tuo amore concedilo alle donne! »

La bella di Shakspeare, deturpata da vecchi e nuovi amori, non è men bella agli occhi del poeta.

Egli ne va pazzo, e, discreto per natura, si accontenta di far breccia anche ultimo nel suo cuore.

« Lasciami passare inosservato nel numero dei tuoi adoratori, « dice egli alla peccatrice; uno più, uno meno, che t'importa? »

Nella incognita bruna è un continuo contrasto di vezzi e di puntigli, di attrattive e di difetti, di semplicità e di menzogna — ma Shakspeare ama con gli occhi, impone silenzio alla sua ragione, e ammira un bellissimo volto, sguardi procaci, guancie cosparse di gigli e di rose, mani d'avorio che trascorrono adorabilmente sui tasti del *virginal*.

Estasi doppia. Musica e poesia! Shakspeare e Dowland!

Il poeta non resiste. Chiede un bacio e lascia sfuggire la parola amore. E la bella sorride.

Ahimè! non a lui:

« A un amante che sa attaccare le donne alla manica del suo « vestito con un'occhiata, con un sorriso; a una scimmia della « moda impastata di inchini e di merletti. »

Shakspeare s'irrita.

« Ama pure chi vuoi, grida egli alla sua bella, ma, dinanzi a « me, non fare gli occhi dolci a nessuno! »

È ancora il tôno della preghiera. Stanco, minaccia.

« Bada, esclama, non ridurmi alla disperazione. Diventerò « pazzo e, nella mia follia, dirò male di te! »

E lo dice:

« I tuoi occhi non hanno nulla dello splendore del sole: la « neve è bianca e la tua carnagione è, invece, un po' bruna; « ho vedute molte rose di Damasco, e mai! mai! ho vedute « rose simili sulle tue guancie! »

La incognita sorride e si stringe nelle spalle. Shakspeare non ha più ritegno. La collera lo invade. Le

sue ossa fremono. Cangia sistema. Alla minaccia sostituisce l'ironia.

« Non sei poi tanto bella per mostrarti così crudele! » egli grida.

E la donna impallidisce e cede.

*
* *

Dopo l'amore, l'arte. Sulle scene il poeta è un martire. Lo applaudono e soffre, lo ammirano e piange.

« Val meglio — dice egli — essere vile che passare per vile, in questo basso mondo, e non esserlo. Il più innocente piacere vien condannato, non già sul sentimento nostro, ma per giudizio altrui.

« Che bisogno c'è che gli sguardi falsi e viziati del mondo si arrestino su' miei capricci, e perchè la mia debolezza deve avere delle spie, anche più deboli di me, le quali non si peritino di giudicare cattivo tutto ciò che loro non garba?

« No. Io sono quello che sono, e coloro che s'afferrano ai miei errori non fanno che prestarmi i loro. Posso bene essere diritto, se essi vanno ricurvi per via!

« E le mie azioni non devono perciò essere giudicate alla stregua dei loro grossolani pensieri. Ma, forse, essi sogliono affermare questa legge del male: L'umanità è peccatrice e regna nel suo peccato. »

(*Sonetto* 121).

Il tôno è ancora dolce, ma vengon presto la noja, l'accasciamento, lo sdegno.

Uditelo:

« Sono stanco di tutto e invoco il riposo della morte. Sono stanco di vedere il merito mendico e la miseria bisognosa scambiati per infingardaggine, e la fede più pura tristamente violata,

« E l'aureo onore vergognosamente scacciato dal suo posto, e la virtù brutalmente prostituita, e il merito in disgrazia, e la forza vera paralizzata dal potere cieco,

« E l'arte imbavagliata dall'autorità, e la follia, vestita da dottore, sostituita all'ingegno, e la verità trattata da ingenuità,

« E il Bene, schiavo sempre del Male... »

(*Sonetto* 66).

Perchè questi sdegni e questo sfogo di rivolta contro il mondo?

Perchè il poeta si sente incompreso e avvilito. Perchè la folla non lo vede e gli amici affettano di non guardarlo.

Bourbage lo trova *buon poeta* e *ottimo commediante*. Jonson lo dice rozzo e incolto. Marlowe solo ne intuisce il genio, ma freme di rabbia alla lettura del *Mercante di Venezia*. Webster lo assale a libelli.

Si censura il raffazzonatore di vecchie tragedie. Si ride dello Shake-speare che vorrebbe diventare uno Shake-scene. S'intacca l'uomo nel poeta, e il marito e il padre nell'uomo.

Fortunatamente, i calunniatori non sono modelli di virtù.

Tutt'altro!

Marlowe, uomo di genio, primo autore del *Faust*, muore, a ventott'anni, trafitto da un servitore, nelle braccia di una prostituta. Jonson, moralista e severo, ha sulla coscienza un pajo d'omicidî. Decker ha percorso l'Italia e la Spagna e ha rubato a due mani. Webster si mangia la dote della moglie con le amanti. Kyd ride delle smorfie che fanno i buoni, corbellati, quando s'avvedono che il paradiso non è un eden, nè la vita futura una terra promessa.

Ebbene, nella taverna stessa in cui Marlowe chiede due soldi di malvasia — piangendo e strillando — in cui Decker si vanta de' suoi furti e Webster inneggia al vizio e all'immoralità, Shakspeare sostiene — contro Jonson e contro Bourbage — la esistenza di Dio e la necessità della credenza religiosa.

Nella raccolta stessa di sonetti in cui Fletcher glorifica la vita scioperata degli attori e Beaumont sogghigna della cecità dei credenti, Shakspeare invoca un antidoto contro la imperfezione della sua anima.

E, mentre Kyd lascia morire la sua sposa di crepacuore, mentre Nesh scoppia d'indigestione sul letto di un ospedale, Shakspeare « l'avventuriero », Shakspeare, « l'adultero », fa ritorno al suo paese, rientra nell'umile capanna di Henley-street, abbraccia la moglie e i figliuoli, reca loro da vivere lautamente e confonde - forse - in uno stesso pensiero, in una stessa trepidanza, l'avvenire della sua diletta Susanna e l'enigma dell'essere o non essere posto in bocca ad Amleto.

II.

I critici e i biografi dello Shakspeare ripetono gratuitamente — da anni e anni — che l'autore dell'*Amleto* e dell'*Otello* era un uomo senza coltura, senza erudizione, un « figlio della fantasia. »

Basta leggere il teatro dello Shakspeare e i suoi poemi per comprendere tutta la sciocchezza di quella asserzione.

Nei drammi del poeta, è vero, sono innumerevoli gli anacronismi di tempo e di luogo. Riccardo III parla di Machiavelli e Amleto dice d'essere stato educato all'università di Vittemberga. Tra la Boemia e la Sicilia è istituita una linea periodica di navigazione e sui monti delle Ardenne sono messi i pastori d'Arcadia.

Ma è forse il caso di concludere da tutto questo che Shakspeare non possedeva che scarsa coltura, e che tutta la sua erudizione consisteva in qualche schizzo della Storia d'Inghilterra, tratto dallo *Specchio dei Magistrati* di lord Buckhurst, in qualche lettura delle novelle francesi di Belleforest, in qualche conoscenza dei *Fenici* d'Euripide, del teatro di Terenzio e di Plauto e delle opere di Seneca?

Leggete quella splendida trilogia dello Shakspeare che riassume la vita di Roma dei tempi di Coriolano

di Cesare e d'Antonio, e vi persuaderete agevolmente che il poeta inglese superò tutti gli scrittori antichi e moderni nel portare sul teatro la storia, e vi accorgerete, senza fatica, che nel *Coriolano*, nel *Giulio Cesare*, nell'*Antonio e Cleopatra* si respira l'aria medesima che si sente in Dionisio, in Tacito, in Livio, e in Plutarco.

Il poeta dalle mille anime può avere divinata l'umanità, ma i fatti non s'intuiscono con la sola luce immortale del genio.

Nei drammi di Shakspeare tolti dalla storia romana, come in quegli cavati dalla storia inglese, l'uomo e il tempo sono ugualmente meditati e vagliati. Il monarca non è, come nelle tragedie antiche, solo ne' suoi palazzi. A ogni tratto si scende nella via e s'ode la voce del popolo. Shakspeare non ha isolato l'eroe come Alfieri, non ha innalzata alcuna barriera tra la stanza reale e la strada, tra il banchetto di corte e l'orgia della taverna.

Nei lavori di Shakspeare la poesia tiene sempre il di sopra, ma — mentre l'occhio si arresta volentieri, e come rapito, dinanzi allo splendore di tante imagini — la mente non domanda invano nè le idee, nè il dramma, nè l'arte viva, nè l'umanità del personaggio, nè l'ambiente storico dell'episodio.

E c'è di più.

Ogni personaggio e ogni episodio drammatizzati dallo Shakspeare rappresentano una sintesi matura

e completa. Come, osservando il più lieve frammento di un circolo, il matematico è in grado di assegnarne il centro e la periferia, così Shakspeare — allorchè carpisce un brano qualunque alla storia — è in grado di resuscitare l'ente complessivo di cui quel brano è piccola, infinitesima parte.

Questa qualità è tutta sua; nè alcuno è riuscito mai a superarlo, o, semplicemente, ad uguagliarlo.

Prendete Schiller — uno dei grandi.

Nella *Stuarda* egli drammatizzò quell'istante della vita di Maria che meglio risponde alla figura intima della eroina. Ma della regale peccatrice, della « bella rosa di Scozia » amata da Darnley, amante di Rizzio e del pensiero di lei, ricovrato su scritti gentili e pietosi, poco o nulla vediamo. Si ha come l'indizio di una grandezza che vorrebbe apparirci dinanzi, ma che — in realtà — spoglia della sua anima e della sua veste, rimane schiacciata sotto il peso di una esaltazione, di un'angoscia, di una catastrofe assolutamente estranee ai fatti veri ed umani per i quali la nemica di Elisabetta strinse in amplesso così fecondo il martirio e la celebrità.

Guardate, invece, il Giulio Cesare di Shakspeare. Egli viene sulla scena due volte soltanto, ma la sua ombra la incontrate per tutto; e ovunque sentite lo spirito suo. Senza di lui nè Bruto, nè Cassio, nè Antonio avrebbero ragione di parlare, di commuoversi e di cospirare.

La Maria Stuarda di Schiller discorre sempre, e il Giulio Cesare di Shakspeare non parla quasi mai. Ma come parla quando, sicuro dell'effetto che produrranno le sue parole, si decide a pronunziarle!

Vedetelo al prim'atto del dramma. Egli s'avanza maestoso, attorniato da' suoi fedeli, e — gettando uno sguardo d'aquila sulla folla — scorge il pallido volto di Cassio.

« Se il nome di Cesare fosse conciliabile col timore — esclama, rivolgendosi a uno dei suoi — nessun uomo eviterebbe Cesare con maggior cautela di quel gracile Cassio che molto legge, molto osserva e scruta profondamente a traverso le umane azioni. Egli non si diletta di giochi, non si piace della musica, ride di raro, e beffardamente. Tali uomini non hanno mai il cuore tranquillo sinchè vedono dinanzi a loro individui più potenti. È per ciò che sono pericolosi. »

Con questa sola pennellata Shakspeare sbozza due ritratti: quello di Cesare e quello di Cassio.

*
* *

I più grandi drammaturghi neo-latini — Corneille, Racine e Alfieri — si sono sempre affannati a mettere in scena un personaggio antico, famoso scellerato o famoso filantropo.

Ma, raramente, essi seppero ricondurre l'eroe alle proporzioni naturali dell'uomo. Nei loro lavori l'indi-

vidualità uccide la generalità. Il dramma a personaggio obbligato lascia nell'ombra tutti gli altri, e il costume e il colorito dell'epoca — anzichè scaturire dagli episodi intimi e dai fatti singolari — si riassume tutto, o quasi tutto, nel protagonista.

Saul non vi risponde che di Saul, come il Cid non vi risponde chè di sè stesso. Nel capolavoro d'Alfieri vedete appena Davide e Micol. Il re ebreo s'alza gigante dalla sua tenda di guerra e schiaccia tutti gli altri, come Filippo schiaccia Don Carlo ed Isabella, come — in Voltaire — Zaira schiaccia Orosmane e, in Corneille, Edipo schiaccia Giocasta.

Nel dramma di Shakspeare, storico, psicologico o fantastico, tutti i personaggi occupano, invece, un posto cospicuo. Antonio e Cleopatra risplendono entrambi della medesima luce, ed Enrico VI non cela un momento solo la perversa grandezza del duca di Glocester, come Otello non cela Jago e Desdemona — e lady Macbeth non cela il marito.

*
* *

La storia di Shakspeare è come la storia di Plutarco. Ogni personaggio è un ritratto, ed ogni scena è un quadro. C'è in lui la tavolozza divina dell'artista, e c'è anche — è inutile che i critici lo neghino — la sapienza dell'erudito.

Ed erudito veramente era il poeta che seppe resu-

scitare dalla storía dell' Inghilterra e di Roma tanta copia di fatti e tante famiglie diverse di uomini.

Ma Shakspeare non è solamente uno storico. Egli ha profonde cognizioni di geografia, di legge, di nautica, di astronomia. Nel *Pericle principe di Tiro* egli traccia tutta la carta dell'Asia Minore, nel *Mercante di Venezia* e nel *Misura per Misura*, discute di diritto come un giurista, e nella *Tempesta* parla di venti e di stelle come uno scienziato.

Egli è, sopratutto, versato nella filologia; e m'ingegnerò qui di dimostrarlo, non foss'altro per ribattere il giudizio di chi si ostina a non vedere in lui che un genio allo stato di natura.

Alla scuola di Stratford, frequentata dal poeta, venivano date lezioni di greco e di latino; d'inglese pochissime, chè, anche là, come in Italia prima di Dante, la lingua materna era disprezzata e ritenuta volgare dai letterati.

Il latino, per esempio, veniva insegnato con grammatiche che non riproducevano sempre esattamente i passi classici; e, fra le altre, era in moda quella di Guglielmo Lilly la quale contiene brani di Tacito e di Terenzio alquanto scorretti.

Al greco lo Shakspeare non volse troppo l'animo, forse perchè gli premeva di dedicarsi allo studio dell'italiano e del francese, molto in fiore al suo tempo, e anche in voga fra i suoi predecessori.

E, invero, i poeti inglesi tentavano già di appro-

priarsi le leggi di prosodia greca e latina. L'elemento italo-francese dominava, singolarmente nelle novelle in versi, nei poemi epici e allegorici, e tutti gli scrittori, dai più grandi sino agli infimi, erano imitatori, spesso disadatti, di Petrarca e d'Ariosto.

Wyatt, Sidney e altri minori cercavano la via di mezzo tra le esigenze classiche e le romantiche: il conte di Surrey componeva sonetti amorosi alla maniera di ser Francesco, e, unendo ai sospiri la cavalleria, mandava biglietti di sfida a chi avesse osato contestare la bellezza della sua Giraldina.

Anche lo Spenser, abbondevole nel ritmo, fecondo e imaginoso, s'invasò nella mente la beltà dell'Ariosto, e, con ingegno pari alla coltura, seppe vestire d'ossa e di polpe i dodici cavalieri del suo poema.

Le molte traduzioni di quel tempo erano dall'italiano e dal francese. È probabile che Shakspeare leggesse il buono e il meglio degli scrittori nostri. A ogni modo la sua erudizione filologica fu svariata, tanto che egli è — come dicono gli inglesi — *over head and ears in debt.*

In arte, anche i ricchi si piaciono di domandar l'elemosina.

Chaucer, il quale ha potuto alimentare l'ingegno di Pope, di Dryden e d'altri autori moderni, non si peritò di chiedere soccorso a Guido delle Colonne, a molta parte dei poeti provenzali e al meschinissimo Gower.

L'orazione cristiana della domenica — per dirla con Grozio — è composta di elementi tolti alle formule rabbiniche. Cristo ne scelse i granelli d'oro: ecco tutto.

E il medesimo fece Shakspeare dei poeti e dei novellieri italiani.

Perchè l'autore dell'*Amleto* non s'è già alzato una bella mattina dal suo letto, dicendo tra sè e sè: sono pieno di vita e di genio, e, come il ragno che tesse la tela uscita dalle proprie viscere, mi farò una casa con materiali miei proprî.

Tutt'altro. Sino da giovinetto egli s'è avvolto nella fiumana dei pensieri e degli eventi; e, senza spendere tutte le sue forze ne' primi apparecchi — come avviene in generale degli eruditi — interrogò la tradizione popolare e le cronache, la storia e le novelle, poi l'animo suo e la natura.

Non isdegnò di contrarre debiti, piccoli o grandi secondo il caso, con Plauto, col Sassone Gramatico di Selandia, con Gower, col Bandello, col da Porto, col Giraldi Cinzio, con Hollinshed, col Painter, con Lodge, con Eschilo, con l'Ariosto e col Berni.

A Plauto il tragico inglese tolse l'argomento della commedia *Gli equivoci*, di cui vari episodj e l'intrigo principale si leggono nei *Menecmi*.

L' *Otello* e la commedia *È tutto bene quello che riesce bene* sono cavati dalle novelle di Giraldi Cinzio; la *Giulietta e Romeo* e la *Dodicesima notte* da quelle del Bandello.

L'intrigo principale della *Cattiva femmina soggiogata* è riprodotto dai *Suppositi* di Ariosto. *Le allegre comari di Vindsor* e il *Mercante di Venezia* son cavati, rispettivamente, dal *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino, e il *Cimbelino* è tratto dal *Decamerone* di Boccaccio.

Molti antiquarj, critici e commentatori dicono che gli episodî del *Gran chiasso per nulla* sono tolti dal canto V dell'*Orlando furioso*. A me, l'intero soggetto sembra piuttosto cavato dalla prima parte della ventunesima novella del Bandello la quale ha per titolo: *Come il signor Timbrèo di Cordona, essendo col re Piero d'Aragona in Messina, s'innamora di Felicita Leonata; e i vari e fortunevoli accidenti che avvennero prima che per mogliera la prendesse.*

Non si può negare, per altro, che al tempo di Shakspeare, l'episodio dell'*Orlando* non fosse notissimo in Inghilterra. Anzi un tal Pietro Beverley ne aveva fatto il dramma *Ariodante e Ginevra.*

Comunque, Shakspeare ha scelto il buono e il meglio dei novellieri italiani, ne ha fatta una pasta e ci ha messo dentro il lievito e il sale: ci ha messo quel tanto che è bastato a tramutare stucchevoli cantafere d'amore in capilavori d'arte e di poesia.

Di queste novelle non esisteva, al tempo di Elisabetta, alcuna traduzione inglese. Si traducevano i poeti, non i novellieri.

Come mai, dunque, lo Shakspeare ha potuto leg-

gerle, fare di esse una accurata scelta, riferirsi a un episodio piuttosto che a un altro, seguire qua il filo del racconto, più là quello imaginato dalla sua fantasia? Come ha potuto sapere che tra i novellieri italiani il buono e il meglio stava nelle opere del Boccaccio, del Bandello, del Giraldi Cinzio e del Fiorentino? E perchè non ha scelte le novelle francesi, pure ricchissime di episodî, molto note in Inghilterra, e, in molta parte, tradotte nella sua lingua innanzi al 1510?

Un soggetto analogo a quello trattato dallo Shakspeare nella commedia *È tutto bene quello che riesce bene*, mi è occorso di leggerlo in un vecchio libro di novelle francesi dal titolo *Badinage avec la vérité*, e precisamente al capitolo: *L'amour forcé*. Però il modo con il quale fu svolta la commedia dal poeta inglese mi induce ad asserire che egli ha preferito di inspirarsi alla novella 2, deca 9 del Giraldi Cinzio, là ove è narrato il gioviale episodio di Elena e Beltramo.

***

Ora, per ammassare tanto tesoro di materiali bisognava averne il mezzo. E il mezzo, in questo caso era uno solo: conoscere l'italiano.

Ebbene, Shakspeare lo conosceva.

Sta intanto il fatto che egli ha potuto leggere e rileggere i novellieri italiani. Ma poi ve ne sono altri

e di grande importanza. La lingua italiana veniva insegnata *praticamente*, cioè nel più breve tempo possibile, alla scuola di Stratford. La lingua italiana era, ai tempi di Elisabetta, molto in voga, singolarmente tra gli attori, i quali, sopra i *Misteri* e le *Moralità* italiane raffazzonavano su drammi e tragedie.

Non vorrei giurare che Shakspeare conoscesse tutti gli autori italiani, ma sono certo che — oltre ai novellieri citati — l'Ariosto e il Berni non gli erano ignoti.

Ricordate la scena in cui Otello sgrida Desdemona perchè ella non ha con sè il famoso fazzoletto?

Otello le dice:

> ... There 's magic in the web of it.
> A sibyl, that had number'd in the world
> The sun to course two hundred compasses,
> In her *prophetic fury*, sewed the work.
>
> *(Atto III, Scena IV).*

Locchè significa:

« C'è del magico nel suo tessuto: una sibilla che ha attraversato due volte gli emisferi, ha ordito quella tela ne' suoi slanci di *furore profetico.* »

Ora, aprite l'*Orlando furioso* al canto XLVI stanza ottantesima, e leggete i versi seguenti che il poeta mette in bocca ad Ettore, a proposito di una tenda regalata a Cassandra:

Eran degli anni appresso che due milia
Che fu quel ricco padiglion trapunto,
Una donzella della terra d'Ilia
Ch'avea il *furor profetico* congiunto,
Con studio di gran tempo e di vigilia
Lo fece di sua man di tutto punto.

In questi due passi dell' *Otello* e dell'*Orlando* non è da osservarsi soltanto la identità di pensiero e di espressione, ma anche la completa identità di situazione.

Ora, al tempo dello Shakspeare esisteva una sola traduzione dell'*Orlando furioso* — cioè quella fatta da sir John Harrington e divulgata per le stampe venti anni prima della nascita del poeta inglese.

Ma in questa versione, condotta come Dio vuole, fu tralasciata addirittura la stanza ottantesima del canto XLVI.

Noto, d'altronde, che la frase *furor profetico* usata dall'Ariosto, deve aver colpito lo Shakspeare per modo ch' egli ha preferito di voltarla letteralmente in inglese, senza pensare se, per avventura, non sarebbe meglio convenuto allo spirito della sua lingua di tradurla altrimenti.

Fury per furore non è esatto in inglese; e lo Shakspeare che oltre ad essere un grande poeta è anche un grande stilista, non può avere usato quel vocabolo per ignoranza.

Rowe stesso il quale tradusse più tardi, e meglio

di Harrington, il poema d'Ariosto interpretò *furor profetico: prophetic heat* e non *prophetic fury.*

Ma c'è dell'altro.

Nella grande scena del terz'atto allorchè Jago comincia a insinuare la gelosia nell'animo del Moro — dopo aver detto che il buon nome, sia negli uomini che nelle donne, è il più prezioso giojello dell'anima — l'alfiere continua:

Who steals my purse steals trash; 'tis something nothing,
. . . . . .
But he that filches from me my good name
Robs me of that which not enriches him
And makes me poor indeed.

(Atto III, Scena III).

cioè a dire:

« Chi mi ruba la borsa, mi ruba una cosa da poco; talvolta è qualche cosa, tal'altra nulla ..; ma chi mi fura la fama, m'estorce un bene che non arricchisce lui e rende me povero. »

Il Berni nel canto LI stanza 1 del suo *Orlando innamorato*, non mai tradotto in inglese, scrive:

Chi ruba un corno, un cavallo, un anello,
E simil cose, ha qualche discrezione,
E potrebbe chiamarsi ladroncello;
Ma quel che ruba la reputazione
E de l'altrui fatiche si fa bello
Si può chiamare assassino e ladrone.

Queste imitazioni mi sembrano molto eloquenti.

A titolo di curiosità si potrebbe ricordare qui che Shakspeare frequentava il palazzo dell'ambasciata veneziana e non di rado si piaceva di udir magnificare le bellezze artistiche di Venezia, il via vai di Rialto e della piazza di San Marco, cose tutte le quali egli ha saputo descrivere ne' suoi drammi di soggetto veneziano.

— Oh! Venezia esclama Shakspeare ne' due *Gentiluomini di Verona:*

... Venecia, Venecia,
chi no te vede, no te precia!

Ma, direte: Siete sicuro che lo Shakspeare avesse l'abitudine di inspirarsi alle opere altrui?

E siete voi sicuri che non l'avesse?

Alessandro Dumas disse, a ragione, che il genio non ruba, ma conquista. Ora, di conquiste lo Shakspeare ne ha fatte molte. Nè perciò scema di un raggio la sua gloria.

Malone, il coscienzioso Malone, ha dimostrato trionfalmente che sui seimila quarantatrè versi contenuti nelle tre parti dell'*Enrico VI*, soltanto mille ottocento novantanove appartengono veramente al tragico inglese.

Io ho studiato con singolare predilezione il verso dello Shakspeare e posso dire che anche nella *Giu-*

lietta e Romeo, nel *Re Lear* e nell'*Enrico VIII* ci sono brani scritti da tutt'altri che dall'autore dell'*Amleto*.

Uno dei tratti caratteristici dello Shakspeare era quello di assimilarsi tutto ciò che leggeva.

Nella natura egli cercava il tipo dell'arte più proprio a rappresentare la verità — ma non isdegnava di ricorrere all'ingegno altrui, per maledire il tormento disperato delle passioni o per cantare le chiare, fresche e dolci acque.

Non di meno pochi scrittori riuscirono più originali di lui.

Oggi si parla e si straparla di questa benedetta originalità. Si cerca il pelo nell'uovo. Si vuole essere sicuri che uno scrittore mette ne' suoi libri la farina del suo sacco e nient'altro che la farina del suo sacco. E guai se c'è una identità di pensiero o di espressione!

Ma, tutte queste esigenze, le quali possono servire per un mediocre ingegno, diventano sciocche pretese di fronte al genio.

Il quale non crea sempre, nel senso che si vuol dare oggi a questa parola, ma dice spesso ciò che altri han detto prima di lui, e lo dice meglio.

Creare non vuol dir sempre scrivere cose nuove. Vuol dire anche dar nuova forma a ciò che è vecchio, che fu manifestato in altro modo e per altri scopi. Vuol dire andare a pescare i materiali ove si trovano e formare con essi un edifizio la cui splendida maestà

faccia dimenticare il materiale e il fabbricatore del materiale per l'architetto, la cui grandezza porti la impronta del genio, la sacra e smagliante scintilla del vero.

Chi si cura del povero diavolo che fabbricò i colori con i quali Raffaello e Tiziano e Tintoretto dipinsero le loro tele? Chi si cura del povero Gower a cui Shakspeare tolse l'orditura di un dramma, e, con materiali di poco valore, a un monumento senza base a un corpo senz'anima, sostitui un capolavoro d'arte? Chi parla del De Castro a cui Corneille tolse le fila del *Cid*, soffiando un alito robusto di vita a un fantoccio slombato?

Shakspeare — come Omero, come Dante — porge ai suoi contemporanei i fiori del pensiero e della sapienza umana e fa tanto conto di ciò che crea egli stesso quanto di ciò che fu creato da altri.

Egli conosce lo scintillare della vera pietra. E la strofina con uno de' suoi panni e dice ai popoli: eccola!

Non importa che sia di Ariosto o di Berni, perchè prima di Ariosto o di Berni era di Aristotele o di Plutarco, o dei popoli d'Asia, o, giù giù, fino alla Bibbia.

Shakspeare la raccoglie, la ripulisce, la mette nella sua corona, e la confonde nel serto che tesse con le altre pietre, le quali sono sue, o tali appariscono alla universalità degli studiosi.

Egli prende qua e là alcuni pensieri dei greci, dei latini, degli italiani, degli spagnuoli, ma li nutre nella sua casa, li riscalda al fuoco della sua anima, li veste a modo suo — talchè giureresti che li ha creati lui.

Egli si giova con grande efficacia di tutto e di tutti; nè questo turba menomamente la sua coscienza di originalità, poichè ciò che libri e autori gli hanno somministrato è un nulla di fronte a quella più intima realtà che parla dentro al suo cuore e alla sua mente.

III.

Shakspeare è intraducibile, irriducibile. Analizzato freddamente, non inteso nel suo insieme, egli perde della sua grandezza. Rappresentato sulle scene si presta ad allusioni e illusioni, le quali, vivo, ripudierebbe.

I suoi traduttori hanno speso male il loro tempo e i suoi riduttori hanno compiuta un' opera sacrilega.

I critici, gli antiquarj, l'hanno decomposto. Di una nobile, maestosa, gigantesca figura hanno fatto un essere comune, poco al disopra di Jonson e di Marlowe, poco al di sotto di Bacone da Verulamio.

Il dizionario, la grammatica, la scienza, la critica, tutto ha cospirato a rimpiccolire Shakspeare. Sotto il peso di documenti, scavati in non so quali per-

tugi, il grande uomo è rimasto strozzato. Ogni goccia del suo sangue fu sottoposta all' esame del chimico, del bibliografo, dello studioso.

Ma ahimè! Nè il chimico, nè il bibliografo, nè lo studioso conoscevano nè anche di vista il genio dello Shakspeare. Sulle rovine dell' autore dell'*Amleto* si costruì un Guglielmo Shakspeare, mezzo beccajo e mezzo poeta, versato nelle leggi, nella terminologia mercantile e navale, attore, proprietario, buon padre, ottimo marito.

E tutti lo vollero per sè. Il classicista per toglierne i brani d'autori antichi. Il romantico per vantarne la sbrigliatezza e la foga. Il credente per invocarne la fede.

Betterton, Rowe, Aubrey, Warburton, Drake, Jonson, narrarono la vita, le avventure domestiche e artistiche del grande inglese, ma non seppero trovare alcuna corrispondenza tra il figlio prediletto della musa tragica e l'autore prezzolato della compagnia Bourbage e soci.

Lamb, Knight, Fullom, Lynden, Mac-donnel, Collier, Gervinus, spesero il loro acume analitico intorno al poeta dell'Avon, ma non seppero o non vollero mai penetrare il segreto delle sue intime inspirazioni.

Kemble, Kean, Barry, Macklin, Schöder, Irving, Salvini, Rossi, gettarono una luce fittizia e fosforescente sulla luce eterna dei personaggi di Shakspeare, ma si accontentarono di presentare sempre

al pubblico un Otello smanioso, un Amleto azzimato e profumato, un Lear maniaco, un Jago brutto di corpo e di anima, mezzo satana e mezzo bècero, uno Shylock rozzo, villano, ignorante.

I soli biografi dello Shakspeare degni del grande tragico sono Schlegel e Vittor Hugo, i soli critici che l'abbiano inteso con qualche efficacia, che l'abbiano ritratto con qualche verità sono Milton, Göthe, Schiller, Heine, Chasles, Mazzini.

Molti si occuparono dello Shakspeare, ma pochi riuscirono a mostrarlo com'era veramente, mantenendolo sul suo tripode, al suo posto, nella sua grandezza, ponendolo in mezzo a' suoi tempi, all'atmosfera inglese della sua epoca, tra una citazione di Orazio, fatta dalla « vergine regina » e una predica di Latimero, tra una strofa ariostesca dello Spenser e un dramma popolare scritto sulla falsariga dei vecchi Misteri. Pochi riuscirono a mettere Shakspeare tra Omero e Dante, a dipingerlo libero da scuole, da gioghi, da influenze, esuberante di vita e di genio, uscente dal pensiero d'Iddio, come Minerva dal cervello di Giove.

*
* *

Il secolo in cui visse il filosofo Bacone, ignorava la esistenza del poeta Shakspeare. I contemporanei che l'avevano veduto sull'Avon senza guardarlo, lo

guardavano sul Tamigi senza vederlo. Jonson che celebrava la dolcezza, la mellifluità, la pastosità del verso shakspeariano, non intuiva la sua grandezza, la sua universalità. Egli scambiava l'aquila col rosignuolo. Aveva dinanzi un leone e lo prendeva per un cigno.

Si custodiva il segreto assai gelosamente, e facendo l'inventario della intelligenza umana non si parlava di Shakspeare!

Non si parlava dell'uomo il quale illuminò con la sua luce la dinastia dei Tudor — non si parlava del poeta il quale scrisse il libro della vita, dello storico il quale infuse l'alito della resurrezione agli eroi più famosi del mondo antico, ai re battaglieri di York e di Lancastro — non si parlava del filosofo il quale tracciò un orizzonte oltre a cui non si stende la nostra vista.

Soltanto il secolo decimonono rese giustizia al poeta del genere umano. Il secolo del vapore e dei telegrafi, il cui genio sperimentale è una specie d'Amleto vivente, era atto davvero a comprendere la filosofia speculativa del principe di Danimarca.

Il secolo nostro s'è accorto che facendo subire allo Shakspeare un'analisi decomponente, il sangue caldo che circolava nelle sue vene, come in quelle della vecchia Inghilterra, avrebbe cessato di scorrere. Esso ha arrestato perciò la mano dei chirurghi; ha compreso che le sezioni si praticano soltanto sui cadaveri.

Shakspeare non è un cadavere. Egli non manda odore di sepoltura. Egli rifiuta l'opera dell'anatomista.

Il secolo decimonono ha gridato al critico: fate dell'uomo ciò che volete. Attorniatelo di tradizioni, di aneddoti, spargete fiori o calunnie sulla sua memoria. Ma l'artista non toccatelo. Egli è nostro. Egli appartiene alla umanità. Egli risponde alla nostra ora più comprensiva e più simpatica. Fece battere i nostri cuori, fece trasalire i nostri sensi. Ci comparve nelle ore dello sconforto e nelle ore della gioja. Non toccate l'artista. Non riducetelo a brani. Non coprite di cenci i suoi nudi. Non prestate nulla a quest'uomo del quale un Göthe si dichiara debitore di tutto il suo. Amatelo co' suoi difetti e co' suoi pregi.

Confessate che egli è terribile come Eschilo, versatile come Dante, inspirato come Geremia, sapiente come Socrate, imaginoso come Ariosto. Riconoscetegli la tavolozza di Michelangelo, la plastica di Fidia, la soavità del Petrarca, la fantasmagoria di Firdussi, l'ilarità di Molière.

Leggete i suoi drammi, i suoi poemi, i suoi sonetti. Rimarrete accasciati sotto l'influsso della sua potenza, della sua universalità. In quest'opera di un uomo trovate l'opera di una intera nazione, di un secolo, di ogni secolo. Trovate foglie cadevoli che volano al vento e piume che scherzano a fior d'acqua e abissi profondi e torbidi aquiloni, trovate la tiepida aura primaverile e l'onda precipite del mare.

*
* *

Il suo eclettismo vi domina.

Egli collèga la storia di un uomo alla storia dell'uomo, deriva l'autopsia di un cuore dall'autopsia di tutti i cuori. Egli mesce in uno stesso crogiuolo la teogonia pagana e la teologia del cristianesimo e forma una specie di panteismo fantastico — ove gli dèi del mezzodì si confondono senza repugnanza alle fate e ai genj del Nord — ove i folletti, i silfi, i gnomi, intrecciano agili carole con le ninfe e le najadi dei boschi d'Italia — ove il Tesèo della favola s'incontra con la Titania delle leggende — ove Ariele invita alla danza Giunone.

Egli si serve dell'arte classica e dell'arte gotica. Non sacrifica il Partenone alla cattedrale di York, il Colossèo a Nostra Signora, la basilica di San Marco al castello merlato di Scone. Egli fonde in uno stesso pensiero l'Olimpo e la Trinità, il medio evo e la rinascenza. Il cuore gli palpita al cospetto di Venere Afrodite e la fronte gli si irraggia dinanzi a Maria. Lo abbaglia la folgore di Giove. Lo umilia la voce di Cristo.

Al medio evo, alle cronache scandinave, a Hollinshed, ai novellieri spagnuoli e italiani, al Lazio, alla Grecia, egli toglie argomenti di drammi che han nome Otello, Amleto, Lear, Riccardo, Cesare, Coriolano, Macbeth, Timone.

Al fato dei greci egli sostituisce la necessità — non più cieca e priva di logica, ma pure fatale e inesorata come la logica. Egli abbellisce con l'arte ciò che il lord da Verulamio esplica con la scienza. La sua bandiera è l'universo: il suo motto: Excelsior! Nessuna reminiscenza, nessuna tradizione, nessuna leggenda vale a moderare gli slanci della sua fantasia. Egli respinge ogni sorta di pastoje e stringendo la natura nel suo amplesso titanico rivendica, in nome del vero, la libertà delle arti.

*
* *

Citiamo. Shakspeare si citerebbe all'infinito!

In *Amleto,* quel Bedlam reale ove tutti sono pazzi, ove anche chi non lo è finge di esserlo, Ofelia, impazzita, canta:

Questo è il giorno di San Valentino
Sorgon tutti col primo mattino.
Del mio amante al balcon volerò,
Sua fedel Valentina sarò.
Egli sorge, s'abbiglia festante,
La sua porta dischiude all'amante,
Ma colei che zitella a lui va
Se ritorna zitella chi il sa?
Oh pei santi che sopra ci stanno,
Di' vergogna non hai dell'inganno?
Quando ei puote il garzon fa così.
Triste lei che l'amore tradì!

Ma tu allor dopo avermi sedotta,
Di sposarmi, la fè non hai rotta?
Oh! serbata t'avrei la mia fè,
Ma venirne al mio letto perchè?

Con lo stesso abbandono, con la stessa soavità, Desdemona canta il salice, e Romeo e Giulietta cantano l'amore — mentre intorno ad essi si susurra:

« Romeo ama la sua Giulietta e n'è riamato. Un tenero fascino li avvolge entrambi, ma è forza che Romeo preghi Giulietta, e che Giulietta libi le prime dolcezze d'amore sopra strati di spine.

« Romeo, nato di gente nemica, mal può esaudire i voti dell'amante, e Giulietta, ricca d'amore, è povera di mezzi per vedere il fido suo. »

— Vuoi tu partire di già? chiede Giulietta a Romeo. Era il rosignuolo non l'allodola che cantava. Esso canta tutta la notte su quell'albero lontano. Credimi, Romeo, era il rosignuolo.

— Era l'allodola! risponde Romeo. Era l'allodola che annunziava l'aurora, e non il rosignuolo! Guarda, amor mio! Guarda quei raggi di luce che penetrano a traverso le nubi, all'oriente. Le fiamme della notte si spengono e il giorno si alza sulla cima vaporosa delle montagne. Bisogna o partire e vivere, o rimanere e morire!

— La luce che tu vedi là abbasso non è quella del giorno... Resta ancora, non è ancora necessario che tu mi lasci.

— Ebbene, io mi fermo... Ma che guardi, dolcezza mia? Parliamo, parliamo, non è ancora giorno!

— È giorno! È giorno! Fuggi, parti, allontanati! È l'allodola che canta! Riconosco la sua voce acuta.

Si porta nel cimitero il cadavere d'Ofelia e la colpevole regina grida: « Date profumi al profumo! addio! *Sweets to sweet! Farewell!* » Poi, spargendo dei fiori sul corpo della giovane, esclama:

— Speravo che tu fossi divenuta la moglie del mio Amleto, speravo, amabile giovanetta, di gettar fiori sul tuo letto nuziale, non sulla tua bara!

Ma ciò è un incanto!

Otello, sul punto di uccidere Desdemona, le dice:

— Un bacio!... Un altro! Rimani qual sei anche dopo morta,.. Voglio ucciderti e poi t'amerò! *I will kill thee, and love thee after.*

Ricordate la scena d'amore e di civetteria fra Lorenzo e Jessica, nel *Mercante di Venezia?* Lorenzo esclama:

Come splende la luna! In una notte
Simile a questa, mentre l'aura i rami,
Che di stormir non osano, accarezza;
In simil notte, io credo, le Trojane
Mura varcando, dal suo cor mandava
Troilo i sospir 'verso le greche tende
Ove a posar giacea Cressida bella.

E Jessica, secondandolo:

Tal fu la notte, allor che le rugiade
Con tumidetto piè Tisbe lambìa;
E, come prima del lïon la fiera
Ombra ella scorse, se'n fuggì tremante.

Più innanzi Lorenzo dice:

E s'involava Jessica in simil notte,
Dalla magion del ricco ebreo, seguendo
Da Venezia a Belmonte il folle amico.

Cui Jessica risponde:

In simil notte il giovane Lorenzo
Amore eterno le giurava; e il core
Con mille voti di sua fè le avvinse
De' quali un sol non fu sincero.

E Lorenzo, abbracciandola:

E in notte
Come questa, la garrula e vezzosa
Jessica tristarella, al proprio amante
Dicea calunnia; ed ei le perdonava.

***

Allorchè, nel *Re Lear,* il vecchio sovrano chiama la natura a testimonio del suo dolore per l'ingratitudine della figlia Gonerilla — egli maledisce a questo modo:

Il germe della vita in lei dissecca,
Onde non esca dal suo seno abbietto
Vago bambino che l'onori e l'ami.

Se pur dovesse partorire un figlio,
Sia figlio almen de l'amarezza, e viva
Snaturato, a tormentarla. — Lagrime
Amare ei piover faccia sul suo volto:
Le stampi sulle guancie ardenti solchi,
Sul giovin fronte suo le rughe imprima,
E col disprezzo ogni sua cura paghi.

Lady Macbeth, ponendo in mano al marito il pugnale che deve metter fine ai giorni sereni del sovrano di Scozia, gli dice:

..... So quanto m'è dolce
Amare il figlio col mio sen nudrito,
Ma pur di mantenere un giuramento
Oh sì! gli strapperei da le gengive
La mammèlla, se pur vago sorriso
A me volgesse: e frangere potrei
Il tenero suo capo contro il muro.

Otello, convinto del tradimento di Desdemona, esclama:

— Oh! avesse colei cento vite! Una è poca alla mia vendetta!

E più innanzi:

— Vorrei tenerla cent'anni moribonda fra le mie mani!

Shylock, in preda alla disperazione perchè la sua Jessica è fuggita col cristiano Lorenzo, grida:

— Oh! foss'ella qui, stesa ai miei piedi... anche cadavere!

Io credo che nessuno abbia gettato sguardi più profondi di Shakspeare sulla natura umana.

Siamo alla terza scena del quart'atto di *Macbeth.*

MACDUFF.

Chi viene?

MALCOLM.

È uno scozzese, e, tuttavia, non lo conosco.

MACDUFF.

Siate il benvenuto, cugino.

MALCOLM.

Ah! ora lo riconosco. Gran Dio frangi gli ostacoli che ci rendono stranieri l'uno all'altro!

ROSSE.

Possano compiersi i vostri desideri!

MACDUFF.

La Scozia è sempre così infelice?

ROSSE.

Ahimè! povera patria!... Quando suona la campana da morto si chiede appena per chi suoni.

MALCOLM.

E l'ultima sciagura qual'è?

ROSSE *(a Macduff).*

Il vostro castello fu assalito. Vostra moglie e i vostri bambini furono massacrati!...

MACDUFF.

I miei figli?

ROSSE.

Donne, bambini, servi, tutto ciò che hanno trovato!

MACDUFF.

Anche mia moglie?

ROSSE.

Ve l'ho detto.

MALCOLM.

Coraggio, la vendetta offre un rimedio al vostro dolore. Corriamo a punire il tiranno!

MACDUFF.

Punirlo? Egli non ha figli!

Il *non ha figli!* di Shakspeare resta senza parallelo.

*
* *

Giudicando il poeta dal suo stile e dalle frasi ch'egli mette sulle labbra a' suoi personaggi, bisogna dire

che Shakspeare è continuamente in preda all'eccitamento e alla nevrosi.

I suoi periodi si rompono, i suoi epiteti rassomigliano ad apostrofi; il suo linguaggio diventa paradosso o metafora convulsa; le sue pagine pajono scritte da una mano febbricitante in una notte d'insonnia e d'angoscia.

Udite Amleto:

— Che cosa ho fatto? gli chiede la madre.

— Un'azione che contamina tutte le grazie e tutti i rossori della modestia, che fa chiamare ipocrisia la virtù, che strappa la rosa dell'innocenza dalla fronte dell'amore virtuoso e v'imprime la macchia del delitto, che cangia la fede in una vana rapsodia di parole; un'azione che ha svegliata l'ira del cielo e ha costernata la terra come nel giorno del Giudizio!... Voi rinunziate a vivere sopra un ridente colle per respirare gli appestati vapori di una palude! Oh modestia, ov'è il tuo rossore? Oh inferno! se tu puoi accendere tanta passione nel cuore della vecchiaia, la virtù dovrà fondersi come cera ai fuochi della giovinezza e converrà assolvere da ogni delitto il giovane, se il ghiaccio medesimo arde di tanta fiamma e il senso prostituisce la ragione!

Qui Amleto non è pazzo, ma frenetico.

*
* *

Capuleto dice a sua figlia Giulietta:

— Nè ringraziamenti, nè fierezze. Decidetevi a seguirmi, gio-

vedì prossimo, con Paride, alla chiesa di S. Pietro!... E basta!... Fuori di qua, sfrontata! carogna!...

— Padre mio, vi supplico in ginocchio, abbiate solo la pazienza di ascoltare una parola.

— Che tu possa essere impiccata, disobbediente e briccona! Te l'ho detto. O in chiesa giovedì, o non guardarmi più in faccia! Non parlare, non rispondere, o...

Qui interviene la madre di Giulietta e dice al marito:

— Siete troppo vivace...

— Per la santa ostia, mi fate diventar pazzo! Giorno e notte, mattina e sera, a casa e fuori, solo o in compagnia, sveglio o addormentato — il mio pensiero fu di maritarla a un gentiluomo, e ora che ne ho trovato uno di razza principesca, bello, giovane, educato, fatto proprio come un cuore potrebbe desiderarlo, ecco qui questa miserabile pazza a dirmi: « Non voglio maritarmi! non potrei amarlo! Sono troppo giovane!... » Su via, andate a pascolare ove volete, ma non restate sotto il mio tetto!.. Badate, io non ischerzo! Rifletteteci. Giovedì è presto arrivato. Se siete mia figlia, vi darò in isposa al mio amico; se non lo siete, andate a farvi impiccare altrove; mendicate, digiunate, morite sulla strada, che non me ne importa niente!

Così, al sedicesimo secolo, si esortavano le figliuole al matrimonio!

Volete udire ora come parlano i comunardi di Shakspeare? Prendete John Cade, nella seconda parte dell'*Enrico VI.*

Egli dice ai suoi:

— Andate e bruciate tutti gli archivi del regno. Oramai la mia bocca sarà il Parlamento dell'Inghilterra... Il più orgoglioso pari del regno non serberà la testa sopra le spalle che a condizione di pagarmi il tributo. E nessuna ragazza andrà a marito se prima non mi darà per mercede la sua verginità... In Inghilterra si venderanno ora, per due soldi, sette pani da un soldo. Non vi sarà piu danaro. Tutti berranno e mangeranno a mie spese e io vestirò tutti con la stessa livrea. Come è vero che son qui, seduto sulle pietre di Londra, ordino e comando che nei pisciatoj scorra d'ora innanzi il vino di Bordeaux... e ciò a spese della città. E ora tutto rimane in comune... (*si portano le teste di lord Say e di suo genero*) Oh ecco qua! Che si bacino l'un l'altro, poichè in vita s'amavano assai.

Notate che i principi del poeta non sono migliori di questa canaglia. Anzi essi fanno peggio. Guardate il duca di Cornovaglia, nel *Re Lear*. Egli ordina ai servi di legare sopra una sedia il vecchio duca di Glocester.

— Tenete la seggiola. Voglio pestargli gli occhi col piede. (*Si tien fermo Glocester, mentre il Duca gli strappa un occhio e lo pesta col suo piede*).

È presente al supplizio una donna: Regana, la figlia di Lear. Credete che ella s'impietosisca? Che disarmi il cannibale?

Nemmeno per sogno. Dice, ridendo:

— Un occhio potrebbe essere geloso dell'altro! Anche l'altro, dunque!

Accanto a queste scelleraggini di Cornovaglia e di Regana, mettete la scelleraggine mefistofelica di Jago e quella gaudente di Falstaff — e il quadro vi darà tutte le tinte e tutte le ombre.

*
* *

Voltiamo pagina.

Ecco Desdemona, presunta colpevole a forza d'essere innocente. Ecco la Nutrice di Giulietta, nojosa e petulante a forza d'essere buona.

Desdemona, in certi momenti, è stupida come un'oca.

Ella dice a Cassio:

— Sta tranquillo, Cassio. Il mio signore e padrone non riposerà più. Lo terrò sveglio finchè non ti perdoni e non ti rimetta al tuo posto. Parlerò sino a che perderà la pazienza, farò sì che il letto gli sembri una scuola e la tavola un confessionale. In tutto ciò che dirò e che farò metterò il nome di Cassio.

Infatti, appena vede Otello, Desdemona gli chiede la grazia del giovane.

— Non ora, ma più tardi, cara Desdemona, le risponde il Moro.

— Ma presto, non è vero?

— Più presto che potrò, per amor vostro, cara.

— Dunque, stasera a cena?

— No, non questa sera.

— Allora, domani all'ora di pranzo?

— Non pranzerò a casa, domani.

— Ebbene, allora, domani sera, o martedì mattina, o martedì dopo mezzogiorno, o la sera, o il mercordì mattina. Fissa il tempo tu stesso, te ne prego, ma non prenderti più di tre giorni, poichè Cassio è davvero pentito.

C'è bisogno d'avere gli istinti gelosi di Otello per rimanere scossi da tanta e così goffa ostinazione? Ed è proprio tutta colpa di Jago se il Moro ha finito col credere sua moglie colpevole?

Volete vedere ora come amano le donne di Shakspeare — quando amano?

Mezza soffocata da Otello, Desdemona grida ad Emilia:

— Addio! Lodami dinanzi al mio signore.

Ofelia, tradita da Amleto, diventa pazza. Giulietta si uccide per Romeo.

Imogène accusata d'infedeltà dal marito, non si ribella contro l'oltraggio, ma esclama:

— Infedele a lui!

E sviene, al pensiero non già di dover morire, ma di non essere più amata.

Cordelia offesa e scacciata da suo padre, s'inginocchia dinanzi a lui e tace. Ella rispetta tanto l'amore figliale che non vuol stemperarlo in frasi carezzevoli,

> ... e non può far che sulle labbra
> il cor le venga.

PRIMA DI MOLIÈRE

COMMEDIA E SATIRA

I.

I poemi drammatici che apparvero in Francia prima di Enrico II, quasi tutti senza nome d'autore, sono cavati dalla Bibbia. A svolgerne il soggetto concorsero le *Vite* dei santi, insieme con le cantiche spirituali dei pellegrini reduci da Gerusalemme, da san Giacomo di Compostella, da santa Regina e dal monte di san Michele.

I fratelli della *Passione,* dimoranti a Parigi nell'ospedale della Trinità, davano spettacolo nei giorni festivi. In quei loro Misteri, la Pace, la Misericordia, la Sapienza, la Giustizia e la Verità stavano sedute su troni dorati; Lucifero era messo vicino a san Michele e Pilato vicino a Barabba.

Un antichissimo cronista francese narra che nel *Mistero della Passione* la parte di Cristo fu rappresentata da un tale Nicola ex-curato di San Vittore di Metz. Il povero diavolo si fece quasi morir sulla

croce allo scopo di dare maggior verità allo spettacolo.

È celebre il Mistero della Passione, diviso in giornate, nel quale agiscono novantasette personaggi, tra i quali Dio, Gesù Cristo, lo Spirito Santo, sotto forma di colomba bianca, la Vergine Maria co' suoi parenti, gli angeli, i demonj, i re Magi e altri minori.

Lucifero chiama ad alte grida i suoi dipendenti e si bisticcia con Satana e con Belial.

Da una parte si trova l'inferno — dall'altra il paradiso; più sotto si estende un prato nel quale alcuni armenti, condotti da un discendente di Davide, pascolano a loro agio.

In un antico Mistero, analizzato dal Bayle, si legge la scena seguente tra Dio e san Matteo:

DIO.

Matteo?

MATTEO.

Che cosa volete, Dio?

DIO.

Prendi il tuo bastone e il tuo spiedo e seguimi in Galilea.

MATTEO.

Devo prendere anche la mia spada?

Fra gli argomenti cavati dal vecchio testamento è notevole, per la sua concisione, il dialogo tra Giuseppe e la moglie di Putifar. Costei, divenuta amorosa di Giuseppe, lo fa entrare nella sua stanza e gli dice, con tuono carezzevole:

Giuseppe!

Al che Giuseppe risponde:

Che cosa volete, madama?

E la moglie di Putifar, con accento appassionato:

Amico mio, avvicinatevi a me e andiamo a letto insieme..... senza che nessuno lo sappia.

Cessarono grado a grado le rappresentazioni dei *Misteri* e delle *Moralità*, e i francesi, come gl'italiani, si gettarono con ardore sopra le opere dei greci e dei latini.

Aristofane e Menandro, Plauto e Terenzio, avevan messi bastanti per saziare la fame dei loro imitatori. Ai Barabba, alle Marie Maddalene, agli ebrei erranti, succedettero i *giochi* di Adamo de la Halle e di Routbeuf; intorno ai caratteri biblici sorsero personaggi creati dalla fantasia del poeta; la vita civile ebbe posto più largo e la potenza religiosa andò perdendo terreno sopra le scene.

Il 17 novembre 1548 il parlamento francese, rinnovando il privilegio dei comici della Passione, li autorizzò a recitare soggetti leciti, profani e onesti, vietando loro la rappresentazione dei misteri cavati dalla sacra Scrittura. Vennero le farse; e tra esse una eccellente attribuita a Pietro Blanchet, dal titolo *L'avvocato Patelin* — poi venne lo studio dei latini e dei greci che si avvicendò con lo studio degli autori italiani e spagnuoli.

*
* *

Nella prima metà del secolo decimosesto, allorchè la Francia — ancora immersa nella cupa e fatale magnificenza dei Valois — volgeva gli occhi all'Italia e studiava le opere di Dante, di Petrarca, d'Ariosto, del Tasso e del Boccaccio, s'inaugurava quell'epoca, famosa nella storia della civiltà, ch'è conosciuta sotto il nome di rinascimento.

L'antichità classica e l'Italia occupavano allora, più specialmente, lo spirito dei francesi; e tutte le arti belle, pittura, architettura, non che la storia, l'eloquenza, il teatro e la poesia s'inspiravano ai nostri grandi. Tre principesse italiane figuravano in prima linea alla corte di Francia; professori italiani insegnavano le scienze dalle cattedre francesi; architetti e pittori italiani erano chiamati in Francia a lavorare e a dar giudizi. I poeti francesi tenevano lo sguardo

costantemente fisso sulla rivoluzione letteraria d'Italia: Dante e Petrarca erano gli inspiratori di Gioacchimo di Bellay e di Ronsard: le opere del Bramante e di Leonardo da Vinci facevano il cardinale d'Ambroise iniziatore d'una delle epoche più splendide dell'architettura francese; Raffaello mandava i suoi capilavori a Francesco I e Michelangelo faceva irrompere il genio di Jean Cousin.

Quando la Francia, co' suoi tentativi di riforma letteraria, scosse il giogo che la teneva moralmente avvinta all'Italia, trovò un Perez il quale s'incaricò di portare nel suo seno le ricche miniere del suo paese. I giojelli letterari e teatrali della Spagna passarono allora nelle mani dei francesi e presero stanza fra i precursori di Corneille e di Molière.

Avvenne però di quelle opere ciò che avviene di certe piante, le quali — trasportate in paesi stranieri — isteriliscono e muojono. Non furono per ciò meno rimaneggiate; e un Alessandro Hardy, giustamente chiamato il manifatturiere teatrale, pose la sua mano temeraria sopra le novelle di Cervantes, sopra i lavori drammatici di Calderon, di Lope de Vega e di Rueda, e compose, o copiò, ben settecento opere teatrali, di cui rimangono oggi poco più di quarant'una.

I poeti senza imaginazione lo imitarono ne' suoi furti letterari e Teofilo Viau, Mairet, Durier e Rotrou — con una mano stesa verso l'Italia, e con l'altra verso la Spagna — raffazzonavano su drammi e tragedie.

Se non che, introdotto nell'arte, il rinascimento si impossessò presto del teatro. Bisognava rinnovare non solo la letteratura ma anche la lingua, non solo lo stile, ma anche i vocaboli.

A Parigi si proscriveva il vecchio idioma *d'oil* come a Londra l'anglo-sassone. Sulle rive della Senna veniva condannato, in nome del gusto, il gergo pomposo e insieme infantile di Marot e di Commines, come sulle rive del Tamigi, si dava — una volta per sempre — lo sfratto più solenne alla lingua di Gower e di Chaucer.

***

Lo spirito dei francesi s'andava intanto spastojando dalla influenza d'Italia e di Spagna. Rotrou, di Bérgerac, Scarron e altri — che detronizzarono i romanzi eroici di Gomberville, di la Calprénède e della signorina di Scudery — rimasero anch'essi sbalestrati in quella nuova èra d'indipendenza che cominciava a far capolino in Francia.

Sino a che Corneille si accontentava di giungere a Parigi con la *Melita*, Racan, Scudery e Scarron non avevano serio motivo di temere per la diminuzione del loro prestigio.

Il popolo, è vero, applaudiva con entusiasmo e le lettrici di Voiture si univano ad esso per magnificare la commedia di Corneille — ma l'esito, quantun-

que clamoroso, sembrò effimero a chi giudicava con senno: e l'autore del *Cid* fu il primo a rinnegare quella scuola di imbrogli e di bisticci e a confessare *que ce n' était point là de la comedie.* Ma a Giovanni di Rotrou, all'abate Scarron, a Giorgio Scudery e al marchese di Racan toccò più tardi di assistere alla rivelazione del genio di Corneille — rivelazione non poco spaventosa per essi.

Il signor di Châlons aveva posta sotto agli occhi del suo compatriota di Rouen una delle opere di Guillen de Castro: *La giovinezza del Cid.* Corneille vi gettò, forse, da prima uno sguardo indifferente — sazio com' era di cose spagnuole — ma le imprese del Cid, la sua generosità, i suoi magnanimi sentimenti, il racconto del combattimento contro i Mori e l'assedio di Calahorra risvegliarono certo un interesse crescente nell'animo di lui; e una sola scintilla di quel fuoco che accese il genio del grande poeta, abbagliò tutta la Francia.

Era comparso il *Cid.*

Fu salutato da un grido di entusiasmo, cui risposero gl'impeti gelosi di uno Scudery, di un Richelieu — fabbricatore di versi in quella sua *Mirame* — insieme con le proteste dell'Accademia francese.

Beau comme le Cid! esclamava il popolo nel suo schietto entusiasmo; e non si accorgeva di avere tradotto, assai fedelmente, il più antico *Es de Lope!* degli spagnuoli.

Dopo il *Cid* vennero gli *Orazi*, poi il *Cinna*, *Poliuto*, la *Morte di Pompeo*, e — finalmente — il *Bugiardo*, che fu una specie di rivelazione.

Ma trattavasi ancora di una copia della *Verità sospetta* di Alarcon: e Molière ne sentì tutto il male allorchè esclamò: *Je n'ai qu'à étudier le monde.*

La frase era degna di lui.

Non per tanto esordire a Parigi con nuove commedie, dopo il *Bugiardo*, era, o poteva sembrare audacia.

Ma il giovane artista non si sentiva così fiacco da indietreggiare dinanzi a un nome, e, d'altronde, gli artifizi del *Bugiardo* gli sembravano convenzionali; il dialogo gli pareva, in molta parte, nojoso e stiracchiato; il Lelio, il Dorante, il Geronte, lo Scapino non gli garbavano, e, non a torto, li trovava poco diversi dai Leandri, dai Pedanti, dai Matamori e dai Fracassa di Hardy e di Scudery.

Le fanfaronate del padrone e le scempiaggini del servo erano ancora ben lontane dal rappresentare la parte comica della vita umana nella sua più schietta e seducente verità.

E poi, senza toglier nulla al brio, alla festività, all'argutezza della commedia — era duopo bandire dalla scena l'enfasi, il bisticcio a ogni costo, i lunghi e tediosi monologhi, le soverchie punizioni corporali, il continuo svenire delle dame e la esagerata petulanza delle *servette*.

Ma, anzi tutto, conveniva riformare il teatro nella sua parte materiale.

*
* *

Ampj carri, tirati da buoj, trasportavano — a quel tempo — da un paese all'altro le compagnie dei comici.

Quegli strani veicoli si fermavano tratto tratto dinanzi a un albergo di provincia o a un'osteria di villaggio; e il popolo, chiamato dallo stridere delle ruote, o dal gemere dell'asse, non sempre in buon arnese, o dal muggire dei buoj, attorniava, con occhio curioso, quell'arca terrestre di Noè.

Il capo della truppa dava gli ordini; e ognuno scendeva, adagio adagio, per timore di rompersi il collo.

Era un vezzoso *Leandro* dagli sguardi lunghi e affascinanti, dall'aria sentimentale; un grosso *Pedante* dalla veste di tela aperta sul collo: un terribile *Matamoro*, dagli irti baffi, dalla lunga spadaccia, dal cappello schiacciato sull'orecchio: una *Madre nobile* col capo coperto da una cuffia, con nastri che le scendeano sugli omeri a guisa di raggi; una vispa *Servetta* dal piede leggiero, dalle corte sottane, dal collo scoperto, dalle labbra sdegnose: una timida *Ingenua* dallo sguardo pudico, dal portamento lojolesco, dalle guancie cosparse di un rosso porpora — forse trovato nel fondo di qualche ampolla.

La *Prima Donna*, orgogliosa de' suoi diritti, scen-

deva maestosamente dal carro, e — girando gli occhi addormentati fra le ciglia — pareva dicesse ai mutoli contadini:

— Badate, gli onori si competono a me!

Discesi i commedianti venivan giù le oche e le galline: l'oste dava mano a trasportare dal carro all'albergo i fardelli e le poco pesanti valigie; poi il ruotabile si faceva correre sotto la tettoja; i buoj mangiavano, gli artisti, affamati, chiedevano da mangiare, il popolo se ne andava e tutto era finito.

Dopo il pasto si faceva chiamare il banditore della città o del villaggio, e il brav'uomo, con tutta la forza de' suoi polmoni — correndo per le strade più frequentate — annunciava ai pacifici abitanti, agli eccellentissimi conti e baroni, alle vezzosissime dame, ai valorosi soldati, che la *grande*, la *celebre*, la *straordinaria* compagnia di comici, diretta dal *celebre*, dal *grande*, dallo *straordinario* signor Y, contava trattenersi qualche giorno nella città e prometteva uno spettacoloso e ben guarnito repertorio, con cascate d'acqua e pesci d'oro, con bastonate a tutto pasto, con grida e svenimenti e calci nel sedere.

E conveniva acquistar subito biglietti di entrata, perchè la eminentissima compagnia si fermava colà pochi giorni soltanto, essendo chiamata al castello del signor principe o del signor duca a rappresen-

tare le avventure quanto mai lagrimevoli di Piramo e Tisbe o la grande mimo-tragi-commedia dello amore sfortunatissimo de' due infelici amanti Leandro e Rosalina, con lagrime da inondare il teatro e gemiti e grida da assordare un cannoniere.

*
* *

Ho detto teatro, ma, veramente, non poteva chiamarsi così la vasta camminata nella quale si riuniva l'uditorio per assistere a quegli strani e commoventi spettacoli. Una tettoja di paglia serviva per lo più da soffitto. Il palcoscenico, formato di vecchie tavole s'ergeva nel fondo, di faccia alle poche scranne e ai numerosi sedili posti in linea di battaglia. Due o tre file di lumi a olio erano attaccati alle pareti e mandavano una luce così scarsa che, per vederla, bisognava accendere un lanternino.

Tappezzerie e parati mancavano del tutto. Non siparj, non scene dipinte. Qualche straccio, sostenuto da bacchette, qualche vecchia cortina, qualche brano di tela inchiodato sul muro componevano la parte decorativa dello spettacolo.

Le commedie di Scudery e di Scarron erano accolte dal pubblico francese con entusiasmo. Si rideva con Fracassa, si piangeva con Leandro, e, non di rado, i contadini, spaventati dalle prodezze del Matamoro, si cacciavano sotto le sedie e si coprivano il volto

con le mani incallite, per non vedere la spada dell' eroe trafiggere il petto del candido amoroso.

Il Matamoro eccitava singolarmente la ammirazione dell' uditorio. Egli entrava sulla scena con la mano su l'elsa: girava intorno due occhi spiritati, si mordeva i baffi, lunghi e appuntiti, e giurando, bestemmiando, cercava il rivale da per tutto — nei bauli della biancheria, nelle cassette dell'armadio, tra i cuscini del letto.

— Se lo trova lo accoppa! esclamava una donna dell' uditorio.

— Zitto! rispondeva un'altra.

Allorchè recitava il Matamoro non erano concesse le interruzioni. Mille occhi stavano fissi su di lui, mentre, collocandosi dinanzi alla batteria dei lumi, cacciandosi il cappello fin sulle orecchie e dando libero sfogo a lazzi enormemente ridicoli, egli gridava, a pieni polmoni:

— « Oggi lascierò per alcuni istanti l'Ammazza-gente nella guaina e affiderò ai medici la cura di popolare i cimiteri. Io sono, o signori, il gran provveditore dei campisanti. Quand' uno, al pari di me, ha detronizzato il sofì della Persia, strappata, con una mano, la barba del gran' Visir, e, con l'altra, ha ucciso diecimila turchi, quando, con un calcio, è riuscito a far cadere i bastioni di cento fortezze, sfidando la sorte, scorticando il caso, acciecando la sventura, spiumando, come un uccellino, l'aquila di Jupin che rifiutavasi di venire sul prato; quand'uno ha battuto la pietra con la coda del fulmine, bucando la volta celeste

con la punta de' suoi baffi, può certamente permettersi qualche distrazione, qualche leggero passatempo.

« Voglio dunque riposare, e con me riposano le Parche. Ora, come occupa Marte le sue vacanze? Ove trova il compenso alle sue poderose fatiche? Nelle bianche e delicate braccia di Venere. Per tal motivo accondiscendo io pure a farmi uomo, a seguir Cupido, il vago Cupido nelle sue corse avventurose! Alle corte! Sono innamorato. Questa passione però non avrà su di me tanto potere da rammollire il mio cuor di leone. Dalila non oserebbe toccarmi un capello.... Onfale non si attenterebbe a mettere un dito su miei stivali.

« Ho vinta la metà del genere umano con la mia spada, l'altra metà la vincerò coi miei sguardi. Giunone tentò più volte di sedurmi, io, conscio della mia potenza affascinatrice, respinsi ben mille volte le chiavi d'oro del suo cuore. »

Qui il Matamoro assumeva una posa strana e ridicola e faceva risaltare, anche maggiormente, la sua fenomenale magrezza e la sua straordinaria angolosità.

— « *Sangre y fuegro!* continuava l'eroe, battendo col piede sul tavolato e dimenandosi come un ossesso. Terra e cielo! Fulmini e cannonate! Dovrò io permettere che uno stupido Leandro ottenga la mano della gentile Rosalinda, la signora dei miei pensieri, il cervello della mia mente, il sangue delle mie vene? Dove sei vile seduttore? Vieni, ch'io t'infilzi, ti crivelli, ti squarci, ti strappi le viscere, ti calpesti, ti getti sul rogo e sperda le tue ceneri! Se tu comparisci finchè gorgoglia e si accavalla il parossismo dell'ira mia, il tuono delle mie narici basterà a scagliarti al di là dei fuochi elementari! Leandro ri-

vale di Matamoro! Per Mohammed e Belzebù! Per Bacco e per Osiride! le parole, spaventate, indietreggiano e rifiutano di esprimere tanta enormezza! »

Qui entrava lo Scapino, il fedele servitore del Matamoro.

— « Che hai? urlava l'eroe, correndo incontro al suo domestico.

— « Sangue di Diana signor mio, il Leandro si avanza! »

A queste parole il Matamoro si piantava coraggiosamente sul palcoscenico, si cacciava il cappello fin sugli occhi, aguzzava i mustacchi, metteva la mano su la guardia, mentre che, non saprei se per soverchia emozione o paura, le sue gambe tremavano come le canne al soffio della brezza.

In quell'istante compariva il Leandro. Non c'era scampo: bisognava intimorirlo con le minaccie, e però il Matamoro gli piantava in volto due occhi da basilisco.

— Gesummaria, ora la accoppa! susurrava una buona donna del pubblico all'orecchio del marito.

— Eh! baje, rispondeva l'altro. Non vedi come trema? Sembra una foglia scossa dal vento.

— Mamma, chiedeva un fanciullone, non ti pare che quel coso là — e indicava il Matamoro — possa inghiottire il signor Leandro?

— Sicuro, rispondeva la mamma, ne vedremo delle belle.

— Oh mamma mamma! gridava il figliuolo, guarda il signor Matamoro come sbuffa, come scuote la sciabola, oh mamma!

— Silenzio marmocchio! tuonava un vecchio borghese, tutto compreso dell'azione mimo-tragica del Matamoro.

— Che cos'ha il vecchio rimbambito? esclamava la donna, offesa nelle sue materne affezioni.

E il signore a protestare contro il vocabolo di rimbambito; e il fanciullo a strillare perchè lo avevano chiamato marmocchio: e la mamma a turargli la bocca con una mela o un arancio.

— Fuori chi disturba! gridava uno.

E il silenzio, non senza fatica, veniva ristabilito.

MATAMORO (*a Leandro*).

Signore, sappiate ch'io sono il terribile capitano Matamoro, della celebre casa Cuerno Cuerna de Cornazan, cugino germano degli Eserbombardon della Papirontonda. Io discendo da Antèo per parte di donna.

LEANDRO (*stringendosi nelle spalle*).

Che discendiate da Antèo o dalla luna poco m'importa.

MATAMORO.

Testa e ventre! Ve ne importerà fra poco. Siete ancora in tempo; lasciate libera la via e vi risparmio!

LEANDRO.

Andate al diavolo!

MATAMORO.

La vostra giovinezza mi commove. Guardate, la mia spada porta scritto:

Quando esta espada pica
no hay remedio en la botica.

Guardatemi bene.

LEANDRO.

E così? Vi ho guardato. Siete nero come la pelle di una talpa e angoloso come uno scheletro.

MATAMORO (*reprimendosi*).

Giovinotto, io sono il terrore dell'universo, l'amico della morte, la provvidenza dei becchini. Entro per le breccie, esco per gli archi di trionfo. Se mi avanzo spacco, se indietreggio rompo: se mi sdraio copro un cadavere. Mi precipito nelle mischie: uccido, tagliuzzo, ferisco di punta e di taglio. Caccio la destra nelle bocche dei leoni e nella gola delle pantere. Marte! peuh! Marte fugge dinanzi a me. Non ho mai veduto i coraggiosi che dalle reni!

LEANDRO.

Ora ne vedrete uno in faccia! (*gli dà un potente schiaffo: Matamoro gira su se stesso ed è lì lì per cadere*).

MATAMORO (*barcollando*).

Tuoni e saette!

LEANDRO (*con flemma*).

Eccone un altro. Servirà a rimettervi in equilibrio (*gli dà un altro schiaffo*).

MATAMORO (*ruggendo*).

Squame di coccodrillo e corna di rinoceronte! La tua fossa è aperta, malandrino, vigliacco, straccione! Schiaffeggiarmi? Meglio sarebbe stato per te tirare i baffi alle tigri e calpestare la coda a un serpente!....

II.

Mentre popolo e cortigiani applaudivano con entusiasmo le scempiezze amorose del Leandro o le sciocche rodomontate del Matamoro, su, nell'alta letteratura e poesia, romoreggiava la procella.

Gassendi, il maestro di Molière e di La Fontaine propagava dottrine le quali corrispondevano con lo stato delle menti e con la agitazione degli intelletti: il cardinale di Retz predicava ai monsignori e alle dame la distruzione della filosofia scolastica e Corneille — pieno d'ira contro Scudery — esclamava, rivolgendosi a lui: Siete tutto imbiancato d'Aristotele!

Alle congiure della Fronda tenevano dietro i dolci convegni del Mairet. La Rochefaucauld, Longueville, Coligny, Villarceau, Sevigné, d'Albret, d'Estrées, si riunivano in casa di Ninon di Lenclos, donna scrupolosa, non già nel numero, ma nella scelta dei piaceri.

I più eletti ingegni bazzicavano da lei. Molière la consultava intorno a' suoi lavori. Corneille le intitolava le sue strofe, l'inglese Waller, la Mazzarini, la Mancini, Saint Evremont, la Chapelle, Boileau, offrivano caldi omaggi alla nuova Aspasia « Taide novella ai facili sapienti della gallica Atene. »

E Molière era là, con la sua tavolozza, col suo pennello; pronto a ritrarre quella turba di parassiti, di cortigiani, di borghesi ridicoli, pronto a coglierè non già il singolo individuo, ma la specie, la razza, nel suo tipo più saliente, più proprio a rappresentare l'uomo.

Idealizzando i suoi modelli egli creava capolavori d'arte e di poesia; personaggi ne' quali non è solamente raffigurato un uomo, ma una intera classe della società. Dava così alla forma il bello ideale, al disegno la grazia, al colorito la finezza, l'armonia, alla imitazione della natura la più perfetta nobiltà.

Ciò che la commedia francese aveva di giovane e di schietto era venuto sino allora dall'Italia con Arlecchino, con Colombina, col dottore, accademico di Padova o di Bologna. Ciò che aveva di nobile e di elevato veniva dalla Spagna con le *Olive*, con la *Medora* di Rueda o dalle Castiglie col *Cid*.

Opere le quali, rimaneggiate da Hardy, da Scudery e dallo stesso Molière, divertivano assai il pubblico della corte e dei teatri, ma non flagellavano alcuno.

E, invece, era necessario picchiare e picchiar forte.

Boileau s'incaricava dei poeti. Molière prese per sè le classi illetterate e l'aristocrazia. E però, alzando la frusta, colpì senza misericordia — là ove la piaga era più viva, ove il sangue scorreva più caldo.

***

La giovinezza del Molière s'abbattè in un tempo nel quale i francesi erano vaghi del nuovo e dello strano. Si rinnegava l'ampollosità di Scudery, si deridevano le ammassate morti di Hardy, ma nè autori drammatici, nè romanzieri, nè novellieri, sapevano inspirarsi alla verità.

Poco giovavano le acerbe critiche del Boileau. Di nessuna efficacia tornavano gli esempi della buona commedia offerti da Corneille col *Bugiardo* e da Racine con *Gli avvocati.* Gli spagnuoli e i loro imitatori erano ancor vivi nella mente del pubblico e dei poeti.

Il pensiero si velava ancora sotto forme del più grottesco barocco. Gli autori non avevano nè sentimenti proprî, nè proprî desiderj e disegni. L'ambiziosa affettazione, lo sforzo continuo, la immensa fatica che molti duravano per esser fraintesi, bandivano dall'arte l'elemento di ogni verità e di ogni semplice grandezza. Forma e sostanza andavano a gara a chi più faceva sfoggio d'incongruenze.

La lingua parlata era messa all'indice; lo stile familiare creduto degno, tutt'al più, delle scuderie e delle taverne.

I vocaboli perdevano il loro significato naturale e la loro ragione etimologica. Lo *specchio*, per esempio, non si diceva più *glace*, ma *conseiller des graces*; il domestico non chiamavasi più *valet de chambre*, ma *necessair*.

Avvicinare una sedia — *approcher une chaise* — era espressione plateale. Bisognava dire *voiturer une commodité de la conversation*.

I critici d'allora, auspice Boileau, flagellavano a sangue quelle enormezze, ma non erano intesi che molto indirettamente.

Ci voleva una satira la quale colpisse la imaginazione e, insieme, l'instintivo buon senso del popolo.

Molière e la satira stavano, appunto allora, abbracciandosi. E che prole, che onda di comico scaturì da quell'amplesso! Ritraendo la vita individuale, facendo sì che il pensiero e l'osservazione assumessero l'aspetto di tipi, di caratteri, rinunciando alle formule astratte — il grande artista parigino si accingeva a parlare al popolo un linguaggio sino allora sconosciuto, a presentargli — come riflessa in uno specchio — la vita attuale.

Ma per riuscire nell'alto intento era necessario creare due tipi comici più popolari dei Tartufi, degli Arpagoni e degli Alceste, metterli in ogni lavoro, attirare sopra di essi — sempre e ovunque — l'attenzione del pubblico.

Molière si mise alla ricerca di questi tipi e non

tardò a trovarli, uno fra il popolo, l'altro nella nobiltà. *Jourdain* e il *marquis*, il borghese gentiluomo e il gretto e vanitoso aristocratico.

Jourdain — un tipo e non un individuo — è ricco, sciocco, innamorato. Il *marquis* è povero, furbo, scroccone. Jourdain impara la scherma, la ginnastica, la logica, la filosofia e regala danaro e pranzi al marchese purchè questi « parli di lui nelle anticamere del re. »

Dati i caratteri, la commedia di Molière è bell'e trovata. Commedia eterna, nella quale c'è uno che inganna e uno che si lascia ingannare. L'astuto contro lo sciocco: la furberia contro la dabbenaggine.

Leggete il *Borghese gentiluomo* di Molière e vedrete fino a qual punto il marchese era briccone e Jourdain era imbecille.

Udite, anzi, Jourdain:

— Che cos'è il verso? chiede egli al suo amico.

— È verso tutto ciò che non è prosa.

— E.... quando si parla?

— Quando si parla si fa della prosa.

— Ah!

— Certo!

— Come? Allorchè dico: Nicola portami le pantofole e il berretto da notte, io faccio della prosa?

— Sicuro.

— Ma allora, grida Jourdain, son quarant'anni ch'io faccio della prosa, che sono autore. E senza mai avvedermene! È curioso!

***

Col *Borghese gentiluomo*, Molière metteva alla gogna i nobili spiantati e scrocconi e i plebei idioti, e con le *Preziose ridicole* egli dava il colpo di grazia al gergo affettato delle così dette *alcoviste*.

L'astro intorno al quale si aggiravano le *Preziose* era la marchesa di Rambouillet, d'origine italiana. Questa donna riceveva gli omaggi degli autori francesi contemporanei, e non v'era poeta che non le indirizzasse i suoi versi patetici, dal vecchio e cadente Malherbe, al « gran » Corneille.

Il palazzo di Rambouillet era un tabernacolo, un santuario di stravaganze e di affettazioni. Si aveva in animo di rendere men volgare la lingua parlata, ma il buon senso vi perdeva in quelle lotte strane e inefficaci tra il pensiero e la parola.

Ben presto la moda degenerò in mania. Vicino alla società di Rambouillet sorsero le altre di Brégy, di Chevreuse, di Cornuél e di Scudery, con mète anche più strane e assurde.

Le donne aggregate a quella specie di accademia affettavano un romanticismo insopportabile. Non dovevano chiamarsi che *ma chere, ma mignonne;* e ogni preziosa era obbligata a mettersi a letto nell'ora in cui la sua solita società recavasi a visitarla.

Si parlava del fine delle cose, del gran fine, del

fine dei fini, e conveniva rinunziare a ogni principio di buon senso e di logica per essere ammessi a quelle riunioni.

Le Artenici e le Claristene del diciottesimo secolo non erano, del resto, che accademici in gonnella. Il neologismo metaforico era la loro delizia; ed esse ne inventavano ogni altro giorno uno di nuovo. *Ufficio di spirito, fronte carica di uragani, mente bene ammobigliata,* e *intelligenza folta,* sono frasi che appartengono al loro dizionario — fatto di grammatica e di sciocchezze.

Nelle *Preziose ridicole* di Molière, Toureil chiama le leggi un *complimento timbrato*, Fontenelle, scrivendo alla sua amante, le dice: « *Il vostro nome è scolpito a grosse lettere sul mio cuore; voglio farvi dipingere mentre mangiate una mezza dozzina di cuori;* » e La Motte esclama: *Il quadrante del sole è un cancelliere solare, un rapano, un fenomeno articolo!*

Ma osservate e udite le Preziose nella satira del poeta — alla scena quinta dell'atto primo, mentre esse discutono con Gorgibus, padre di una e zio dell'altra.

GORGIBUS.

Ditemi un po' che cosa avete fatto a quei signori. Li ho visti uscire freddi freddi. Non v'avevo forse raccomandato di riceverli come persone destinate a essere vostri mariti?

MADELON.

E che stima, padre mio, volete che facciamo del procedere irregolare di quella gente là?

CATHOS.

Una fanciulla un po' ragionevole può, forse, abituarsi ai modi di quei signori?

GORGIBUS.

E che ci trovate a ridire in quei signori?

MADELON.

Oh! sono proprio galanti, andate. Come? Esordire subito col matrimonio?

GORGIBUS.

E con che cosa vuoi tu che esordiscano? Col concubinaggio?... Il sacro legame a cui aspirano non è testimonio della onestà delle loro intenzioni?

MADELON.

Ah! padre mio, come sa di borghese, d'infimo borghese tutto ciò che dite... Mio Dio, se tutti vi rassomigliassero ogni romanzo sarebbe presto terminato! E sarebbe bella, affè, vedere Ciro sposo a Mandana o Aronzio maritato a Clelia!... (1).

---

(1) Ciro e Mandana, Aronzio e Clelia sono i personaggi principali di *Artamene* e *Clelia*, romanzi della signorina di Scudery.

GORGIBUS.

Non capisco nulla di questo gergo. Cathos e voi Madelon...

MADELON.

Eh! di grazia, babbo, lasciate di chiamarci con questi nomi strani!..

GORGIBUS.

Come nomi strani? o non sono i vostri nomi di battesimo?

Allorchè Gorgibus esce imbestialito — Cathos, la nipote, dice a Madelon:

— Dio, mia cara, come tuo padre ha la *forma immersa nella sostanza!* Come la sua *intelligenza è folta!* E *che oscurità nella sua anima!*

Più innanzi un marchese — Mascarilla — va a far visita alle due preziose e dice loro:

— Sarete sorprese, senza dubbio, dell'audacia della mia visita, ma dovete prendervela con la vostra riputazione. Il merito ha per me attrattive così possenti che io gli corro dietro.

E qui, uno scambio di gentilezze altrettanto paradossali quanto enigmatiche:

— Se correte dietro al merito, dice Madelon, non dovrete, o marchese, cacciare sulle nostre terre.

— Per vedere il merito qui, aggiunge Cathos, bisogna che l'abbiate portato voi...

A un certo punto Mascarilla chiede, ad alta voce:

— Sono sicuro in questa casa?
— Di che temete?
— Di *qualche furto del mio cuore* e di *qualche assassinio della mia sincerità.*

Molière, con la sua commedia, si mostrò di una schiettezza quasi crudele, ma il pubblico applaudì, e la fine e pungente satira venne ripetuta, al teatro, per tre mesi di seguito.

Un settuagenario che trovavasi alla recita, gridò, alzandosi in piedi:

— Coraggio Molière! È una buona commedia!

Ménage, uscendo dalla sala dello spettacolo dopo la prima rappresentazione delle *Preziose ridicole,* disse a Chapelain:

— Signore, noi due ammiravamo sin qui tutte le bestialità che Molière ha questa sera così finemente censurate.

Le parole del settuagenario erano il suffragio della ragione. Quelle di Ménage erano il sacrifizio dell'amor proprio e il migliore trionfo della verità.

***

Colpite al cuore le Preziose venne la volta dei medici. E qui la satira è individuale. Molière si spassa a fare ritratti, e in quei ritratti non duriamo fatica

a riconoscere Darquin, Desfongerais, Guénaut ed Esprit, consulenti ordinari di Luigi XIV, poveri di scienza e ricchi soltanto di furberie chimiche e farmaceutiche.

— « Un medico, scrive Molière, con invidiabile fran-
« chezza, è un signore vestito di nero che recita delle
« storielle nella stanza dell'ammalato, e vi si trattiene
« fino a che la natura l'abbia guarito o le sue me-
« dicine l'abbiano ucciso. »

Un argutissimo poeta del tempo di Richelieu soleva dipinger così la professione del medico:

Affecter un air pédantesque
Cracher du grec e du latin,
Longue perruque, habit grottesque,
De la fourrure et du satin,
Tout cela reuni, fait, presque,
Ce qu'on appèlle un medicin.

Ai medici Molière non seppe nè volle mai dar quartiere. E cotesta animosità si spiega facilmente — perocchè la medicina del secolo XVI era, in Francia, l'arte dei ciarlatani.

Guy-Patin, scienziato e poeta di grido, scrisse del celebre dottore Darquin ch'egli era « un furbo di tre
« cotte, mezzo ebreo e mezzo francese. »

E pare che Desfongerais superasse in ciarlataneria lo stesso Darquin, e che Guénaut, dopo avere ucciso,

a forza di antimonio, la moglie, la figliuola e il nipote, affrettasse la morte del cardinale Mazzarino.

« — Davvero, esclama Guy Patin, preferisco d'Esprit.
« Egli, almeno, curava tutti con l'acqua fresca di
« Fontainebleau! »

***

Figuriamoci quale desiderio di vendetta eccitassero nell'animo delle preziose e dei medici le splendide contraffazioni dell'artista parigino, il quale — con la luce immortale del genio, con l'acume d'osservazione e la facile canzonatura — dava l'ultimo tracollo alle sconcezze ammanierate e aggraziate di Scudery e di Scarron.

Gli eroi di carta pesta cedevano ormai il posto a uomini d'ossa e di polpe.

E questi uomini — dipinti con arte e verità — aggirantisi in una atmosfera schiettamente francese, mettevano quasi paura. Era un segnarsi a dito, un riconoscersi a vicenda; e le allusioni correvano sulle labbra di tutti.

A raffermare i sospetti, a cangiar le paure in timori venne presto il *Tartufo*. Sollevò un uragano di minaccie, e i falsi devoti, attaccati di fronte, sperarono, un momento, nel re, nell'arcivescovo di Parigi, nella censura.

Ma Luigi fece il sordo e il *Tartufo* venne letto, rappresentato e applaudito al teatro di corte.

Lo scandalo era enorme. Mentre l'arcivescovo fremeva, il Re-sole batteva le mani. Molière trovava un rifugio nel palazzo di Cesare. La Suburra era festeggiata nelle aule del Palatino.

***

Tartufo è il passo più ardito della commedia borghese. Non ci voleva che *Tartufo* per superare la eccellenza del *Misantropo*. Non ci voleva che Molière per saper mantenere al *Tartufo* le caratteristiche della commedia.

Mettete sotto agli occhi di un poeta comico la tela seguente:

X, nella più squallida miseria, riesce a sedurre Y, uomo onesto, buono e credulo, credulo tanto da aprire ad X le porte di casa sua, da offrirgli la figlia in isposa e fargli una intera donazione di tutte le sue sostanze. X tenta di corrompere la moglie del proprio benefattore, si vale dell'atto di donazione per cacciare Y di casa, e abusa di un deposito che gli viene confidato per far arrestare e condurre in prigione l'uomo che l'ha colmato di tanti benefizi.

Sento già a dire: O come? E si potrà mettere in commedia una tale atrocità?... Ma il vostro X non è un tipo comico!

Pure, allorchè la catastrofe del *Tartufo* incalza, divampa, soffia impetuosa e domina spettatori, inter-

locutori, tutto, non si sente, tra il pubblico, che scoppi mal frenati d' ilarità.

Molière sapeva che la ipocrisia — per quanto abbominevole — si copre sempre di una maschera di attrattive. Ora, ogni maschera è suscettibile a destare il riso. Il ridicolo della maschera copre incessantemente la odiosità della persona che la porta.

Ebbene, che cosa fece Molière?

Egli ha messo la odiosità nell' ombra e il ridicolo alla luce più chiara. Non basta. Egli ha resa la credulità del benefattore ancora più ridicola dell'ipocrisia del beneficato. Il benefattore, tradito allora che tutto cospira a mostrargli la falsità del suo ospite, desta nel pubblico tanta impazienza, tanta irritazione, che esso desidera vedere il dabben' uomo convinto della propria sciocchezza, anche a costo di augurare che la mala fede di Tartufo diventi addirittura infamia e che l' ipocrita giochi al suo amico un tiro così evidente, così luminoso, da scuoterne, una volta per sempre — una volta per tutte — la stupida credulità.

***

Plauto tolse ad Aristofane il suo Pluto e Molière tolse a Plauto l'*Avaro*. Pure mi sembra che l'*Avaro* stia all'*Aulularia* come il *Faust* di Göthe sta al *Faust* di Marlowe. Nel poeta inglese e nel poeta latino trovate la creazione spontanea, quasi selvaggia — nel

francese e nel tedesco trovate, invece, la natura divenuta oggetto non più di semplice osservazione, ma di riflessione e di studio.

L'avaro di Molière ha qualche cosa di tragico, come lo Shylock di Shakspeare. Pure le maledizioni strappategli sovente dall'avarizia sono un capolavoro di *vis comica*, e il critico Rousseau ebbe torto di prenderle sul serio. Un personaggio di Goldoni, messo nell'identica situazione, esclamerebbe: *siestu maledeto* o *vate a far squartar*.

E gli anatèmi di Arpagone si possono tradurre appunto così.

Inspirandosi alla commedia di Accio Plauto, o, meglio, trasportando sulle scene francesi la tragica figura di Euclione — il protagonista dell'*Aulularia* — Molière seppe sorprendere nell'animo sordido dell'avaro l'ultima e più schietta sorgente di comico. Egli ha cacciata la mano nel cuore di Arpagone e invece di una passione ne ha trovate due: l'avarizia e l'amore.

Arpagone è innamorato di Marianna. L'avaro diventa splendido e dà un pranzo di otto coperti — senza che l'idea di quel pranzo lo faccia morire, lì per lì, d'accidente.

Un pranzo di otto coperti in casa di Arpagone! A dir la verità gli invitati sono dieci, ma, grida l'avaro:

— Quando c'è da mangiare per otto, ce n'è anche per dieci.

E aggiunge subito:

— Si mangia per vivere, non si vive per mangiare. Che bella massima! Voglio farla scrivere, a lettere d'oro, sul caminetto del mio salotto.

Notate bene: A lettere d'oro! Che lusso, che spesa per Arpagone! Poteva l'avaro esprimere il suo entusiasmo con maggiore comicità?

Ma bisogna leggere le due scene che precedono quella del banchetto. Sono un capolavoro di finezza.

ARPAGONE.

Via di qua subito, e non replicare. Andiamo, fuori di casa mia, briccone, vera selvaggina da patibolo!

LA FLÈCHE (*a parte*).

Non ho mai visto nulla di più cattivo di questo maledetto vecchio, e credo, salvo errore, che egli abbia il diavolo in corpo.

ARPAGONE.

Borbotti fra i denti?

LA FLÈCHE.

E perchè mi scacciate?

ARPAGONE.

Sta proprio a te, petulante, di chiedermi delle ragioni! Esci presto, o t'accoppo!

LA FLÈCHE.

Ma che cosa vi ho fatto?

ARPAGONE.

M'hai fatto che voglio che tu esca.

LA FLÈCHE.

Ma, padrone, vostro figlio m'ha ordinato d'aspettarlo!

ARPAGONE.

Va ad aspettarlo in istrada e non stare a casa mia, piantato come un palo a guardare ciò che accade e a farne tuo profitto. Non voglio aver sempre dinanzi a me una spia dei miei affari, un traditore i cui occhi maledetti si fissano su tutto quello che faccio, divorano tutto quello che possiedo e cercano da ogni parte per vedere se c'è qualche cosa da rubare!

LA FLÈCHE.

E come diavolo volete che vi si rubi? Siete un uomo a cui si può rubare voi, che rinchiudete tutto e fate sentinella al vostro di giorno e di notte?

ARPAGONE.

Io voglio rinchiudere ciò che mi pare e far sentinella a grado mio. Mo' guarda un po' questi spioni che si prendono cura di tutto. (*tra sè*) Fremo ch'egli abbia qualche sospetto del mio danaro. (*forte*) Non saresti tu capace, dimmi, di far correre la voce che io ho del danaro nascosto?

LA FLÈCHE.

Voi avete del danaro nascosto?

ARPAGONE.

No, briccone, non dico questo. (*piano*) Mi viene la rabbia. (*forte*) Domando se, per malizia, tu non andassi ripetendo che ne ho!

LA FLÈCHE.

E che importa a me che ne abbiate o non ne abbiate, se non vi casca mai nulla?

ARPAGONE (*alzando la mano per dare uno schiaffo a La Flèche*).

Tu ragioni! Bada che non ti faccia ragionar io, pigliandoti per le orecchie. E fuori!

LA FLÈCHE.

Ebbene, vado.

ARPAGONE.

Aspetta. Non m'hai rubato niente?

LA FLÈCHE.

Che cosa dovrei rubarvi?

ARPAGONE.

Vieni qua che veda. Mostrami le mani.

LA FLÈCHE.

Eccole.

ARPAGONE.

Le altre.

LA FLÈCHE.

Le altre?

ARPAGONE.

Sì, le altre.

LA FLÈCHE.

Eccole.

Passiamo all'altra scena.

Arpagone è in colloquio con Valerio, suo intendente e con mastro Giacomo, il cuoco.

ARPAGONE.

Stasera, mastro Giacomo, mi sono impegnato a dare un pranzo.

MASTRO GIACOMO (*da sè*).

Che miracolo!

ARPAGONE.

Dimmi, ci farai mangiar bene?

MASTRO GIACOMO.

Sì, se mi date molto danaro.

ARPAGONE.

Che diavolo! Sempre danaro! Pare che non sappiano dir altro. Danaro, danaro, danaro! Non hanno sulla bocca altro vocabolo!

VALERIO.

Che bella bravura far mangiar bene con molto danaro. È la cosa più facile del mondo, e non c'è povero di spirito che non sappia farla. Ma per agire da uomo abile, bisogna far mangiar bene con pochi soldi.

MASTRO GIACOMO.

Mangiar bene e pochi soldi?

VALERIO.

Sì.

MASTRO GIACOMO (*a Valerio*).

In fede mia, signor intendente, mi obbligherete assai se mi spiegherete il vostro segreto e se prenderete il mio posto di cuoco...

ARPAGONE.

Tacete, e ditemi che cosa vi abbisognerà.

MASTRO GIACOMO.

Ecco il signor intendente. Egli vi farà mangiar bene con pochi soldi.

ARPAGONE.

Voglio che rispondiate voi...

MASTRO GIACOMO.

Quanti sarete a tavola?

ARPAGONE.

Saremo otto o dieci, ma non bisogna prendere che per otto... Quando c'è da mangiare per otto, ce n'è anche per dieci.

VALERIO.

S'intende.

MASTRO GIACOMO.

Ebbene, ci vorranno quattro piatti caldi e cinque...

ARPAGONE.

Ma c'è da trattare tutta la città!

MASTRO GIACOMO.

Arros...

ARPAGONE (*mettendo la mano sulla bocca di Mastro Giacomo*).

Ah! traditore, tu mangi tutto il mio!

MASTRO GIACOMO.

Piatti di mezzo...

ARPAGONE (*c. s.*)

Ancora?

VALERIO.

Ma avete voglia di far crepare tutti gli invitati? Forse che il signore invita a pranzo gli amici per assassinarli a forza di cibo? Leggete un po' i precetti della salute, e chiedete ai medici se c'è nulla di più dannoso per l'uomo che l'empirsi di roba da mangiare.

ARPAGONE.

Egli ha ragione!

Quest' *Avaro* di Molière — sebbene imitato da Plauto — è uno dei capilavori del poeta francese, il quale vi ha messo caratteri proprî e comicità tutta moderna.

Qua e là l' imitazione fa capolino, specie nella tessitura, ove si riscontra sovente la forma vecchia della commedia. Per esempio, come nell'*Aulularia.*, anche qui l'avaro si rivolge, a un certo momento, al pubblico, e gli grida:

— Il mio ladro, dite, è fra voi? Tutti mi guardano... e si mettono a ridere!

Plauto fa dire, ugualmente, al suo Euclione:

— Quid est quod ridetis? novi omnes, scio fures hic esse.

*
* *

Nella vita e nelle opere di ogni scrittore c' è una parte volgare e una parte duratura. Voler trovare oro da per tutto è un criterio falso. La vera grandezza è nella parte duratura. Soltanto là bisogna appuntare gli sguardi. Il resto è come lo strato di macigni che serve di base alla statua. I macigni sono quello che sono, nè la bellezza della statua vale a renderli preziosi.

Perciò, anche dinanzi alla figura del Molière crea-

tore, scorgete appena il Molière dei primi anni, affaccendato a comporre delle tragedie come la *Tebaide* — o a correre la provincia in cerca di pubblico e di ammiratori.

Quel Molière non valeva meglio degli altri poeti del suo tempo. L'abitudine della corte e le mansioni del suo ufficio avevan fatto di lui un cortigiano come Clemente Marot e un istrione come La Chapelle. Parigi lo aveva educato all'umiltà e la provincia e la vita del palcoscenico lo educavano all'orgia. Il commediante teneva il di sopra sul poeta. Egli non aveva ancora che dell'estro. Il genio venne più tardi; e il genio di Molière non ha niente a che fare coi suoi primi lavori del genere della *Contessa di Escarbagnas*, del *Medico per forza*, delle *Furberie di Scapino*, del *Signor di Pourcegnac* e della *Gelosia di Barbouillé*.

Là Molière non si piace che dello stravagante, adopera la poesia come parte accessoria, cerca la rima con grande sforzo e non sempre la trova, e mai la trova spontanea; mette in bocca ai suoi Geronti, ai suoi Mascarilla, ai suoi Sganarella le frasi scurrili della commedia a soggetto, intreccia spaventosamente gli episodi, sbiadisce le tinte, e falsa i caratteri.

E ciò si spiega. Egli non aveva detto per anco a sè stesso: *Je dois étudier le monde.*

Poco a poco lo vedete liberarsi dai ricordi della scuola e dalla imitazione degli stranieri, lo vedete giungere a quell'istante supremo della vita artistica che potrebbe chiamarsi la luna di miele della gloria.

La natura gli sorride, l'arte lo invita a' suoi nobili amplessi, ed egli crea, uno dopo l'altro, capilavori che hanno nome *Tartufo*, *Avaro*, *Borghese gentiluomo*, *Donne sapienti*, *Scuola delle mogli*, *Scuola dei mariti*, *Preziose ridicole*, *Misantropo*, *Giorgio Dandin*.

III.

Nel *Misantropo*, commedia di carattere intimo e personale, non vedete più Molière a traverso le sue opere: lo vedete direttamente. Non è più il poeta che parla; è l'amante tradito, il marito infelicissimo. Non è più l'uomo: è un uomo. Molière diventa Alceste, il contemplatore, il misantropo della commedia, diventa il contemplatore di Pézenas, il misantropo descritto da La Chapelle.

Molière malinconico! Egli che scrive con tanta gajezza! Molière geloso! Egli che tanto si beffa dei gelosi!

Certamente. Come un medico che raccomandasse la sobrietà, ordinasse la dieta e crepasse poi d'indigestione.

A La Chapelle che gli rimproverava la sua gelosia l'autore del *Tartufo*, rispondeva, interrogando: *Non ami tu?*

— Sono fuori di me, grida Alceste a Celimene, nel *Misantropo*, sono in preda al furore. Perdo la ragione, cedo al movimento

di una giusta e terribile collera, sono disperato e nella mia disperazione vi offenderò.

Shakspeare, nel suo VIII sonetto, dice alla capricciosa incognita de' suoi pensieri:

— Non fatemi disperare; diventerò pazzo e nella mia follia dirò male di voi.

In un'altra scena del *Misantropo* Molière fa dire a Celimene:

— Ma voi siete geloso di tutti!

E Alceste risponde:

— Gli è che tutti son bene accolti da voi.

Shakspeare scrive, al sonetto quindicesimo:

— Perchè mai l'anima mia considera come un luogo riservato, ciò che i miei occhi vedono essere un campo comune, aperto a tutti?

Alceste dice a Celimene, all'atto secondo:

— Forzatevi di *parer* fedele, io, da parte mia, mi sforzerò di credervi tale.

Shakspeare scrive, di rimando, al sedicesimo sonetto:

— Allorchè la mia bella giura che è impastata di fedeltà, mi sforzo a crederle, quantunque sappia già che ella mente.

All'atto I Alceste esclama:

— No, l'amore ch'io sento per costei non mi accieca. Vedo i suoi falli, ma, per quanto io faccia, non riesco a condannarla.

E Shakspeare, al sonetto dicianovesimo:

— In verità io non t'amo con gli occhi, perchè essi vedono i tuoi mille difetti. È il mio cuore il quale amando ciò che la mia vista disprezza, si piace, mal mio grado, di contemplarti.

Questo breve raffronto ha il suo perchè.

Vorrei convincere i lettori che nel linguaggio della passione — allorchè l'anima è agitata dagli stessi sentimenti — è facile esprimersi con l'identico pensiero, quasi direi con le identiche parole. Il *Misantropo* di Molière e i *Sonetti* dello Shakspeare svolgono un intero dramma domestico. Esposizione, complicazione, caratteri, nulla manca a quegli episodi di vita intima nei quali — per bocca di terze persone — si espandono due sole anime e — con l'agitarsi di varj personaggi — si muovono veramente due uomini soli: Alceste e Willy: Molière e Shakspeare.

Chi più disgraziato di Alceste? In lui un grande animo è infermo, un grande amore tenta di rinfrancarlo — e lo sforzo d'amore riesce impotente.

È questo il concetto del *Misantropo*. Io non so se concetto più nobile può creare mente di artista; se forze più grandi possano rappresentarsi in lotta fra di loro: se incarnazione di questo concetto e di questa lotta possa trovarsi più viva che nel *Misantropo*.

Trovate scene venute giù — si direbbe — tutte d'un fiato, a traverso le quali s'indovina il cuore che batte, la mano che trema convulsamente. Trovate qualche cosa che non vi persuade: la misantropia di Alceste vi par soverchia; eppure siete trascinati innanzi da forze irresistibili e finite a non pensar più se non col poeta.

*
* *

Le smanie gelose d'Alceste rispondono perfettamente delle smanie gelose di Molière. Si sa come l'autore del *Misantropo* amasse sua moglie: Armanda Béjart — una Celimene moltiplicata per l'Angelica del *Giorgio Dandin*.

Molière aveva quarant'anni allorchè Armanda ne aveva diciasette. L'abile commediante — l'interprete insuperata di Celimene — teneva il marito sotto il giogo de' suoi vezzi e de' suoi capricci. Il poeta di Dandin

non aveva ragione di burlarsi del suo eroe. Essi si rassomigliavano come due goccie d'acqua.

« Don Garcia, scrive un biografo, era meno geloso « di Molière e Giorgio Dandin e Sganarella meno « ingannati. »

Il ritratto d'Armanda lo trovate nelle pagine dello stesso poeta, all'atto terzo del *Borghese gentiluomo.*

— Essa ha gli occhi piccoli, dice Covielle.

— È vero, risponde Cleonte, essa ha gli occhi piccoli, ma pieni di fuoco, i più brillanti, i più affascinanti che esistano, i più languidi che si possan vedere!

— Ha la bocca grande...

— Sì, ma ci si scorge una grazia unica. La sua bocca inspira una folla di desideri, è piena d'attrattive, la più amorosa di tutte.

— La sua statura non è alta...

— No, ma è svelta, slanciata...

— Quanto a spirito...

— Ne ha, Covielle, e del più fine, del più delicato.

— È sempre seria.

— Vuoi forse l'allegria eterna, il cuore sempre aperto? E che cosa c'è di più impertinente delle donne che ridono sempre?

— Ma, infine, è capricciosa come può esserlo una donna...

— Sì, è capricciosa: ne convengo; ma alle belle tutto sta bene. *Da esse si può tutto soffrire!...*

Molière lo sapeva. Egli, da Armanda Béjart, ha sofferto tutto. Gelosie simulate, capricci, dolori, offese d'amor proprio.

Grande poeta, egli non aveva nulla per sedurre

una giovane persona di diciasette anni, piena di grazia e d'ingegno, civettuola, altera, indomabile. Lauzun e de Guiche — che avevano incominciato col fare di Molière un Alceste — finivano col farne un Dandin.

La ferita fu aspra, sanguinosa e il poeta non ne guarì mai. Ma non tentò nè meno di reagire.

Come farlo, d'altronde? Il suo amore era più grande della sua angoscia, ed egli versava un torrente di lagrime vere ogni qual volta la Béjart versava una lagrima finta.

— Ho presa ormai la risoluzione — diceva egli al suo amico La Chapelle — di vivere con Armanda come un uomo onesto deve vivere con la donna che lo tradisce, ben convinto — checchè se ne possa dire, — che la riputazione del marito non dipende dalla cattiva condotta della sua sposa. Io vivo con Armanda come ella non fosse mia moglie. Ma se sapeste come soffro!

Dobbiamo credere che il *poeta*, dimenticando la triste e ridicola posizione del *marito*, si mettesse a scrivere il *Giorgio Dandin* dopo il primo tradimento della moglie? Dobbiamo credere che Molière abbia voluto, nel *Dandin*, dipingere sè stesso?

Non è facile rispondere, ma è facile convincersi, a ogni modo, che Armanda Béjart e Angelica Dandin appartengono alla medesima famiglia di civette e di adultere.

Leggete la scena sesta dell'atto secondo, tra Giorgio Dandin e Angelica.

GIORGIO (*vedendo un gentiluomo che s'allontana*).

Eccolo qui a ronzarvi intorno!

ANGELICA.

E che cosa volete che ci faccia io?

GIORGIO.

Voglio che facciate quello che fa una moglie onesta, la quale non si cura di piacere che a suo marito. Se voi mostraste il muso, i vagheggini se ne andrebbero. Ma avete un certo fare sdolcinato che li attira, come il miele le mosche.

ANGELICA.

E dovrei scandolezzarmi e andare in collera perchè mi trovano bella? Io no. Ne ho anzi piacere.

GIORGIO.

Ma in mezzo a queste galanterie, vi domando un po' che parte ci fa il marito!

ANGELICA.

La parte di un uomo civile che è soddisfatto di vedere sua moglie tenuta in pregio.

GIORGIO.

Servo devotissimo. Non mi torna. A queste mode i Dandin non sono avvezzi.

ANGELICA.

Oh! i Dandin ci si avvezzeranno, se vogliono. Se no, peggio

per loro. Quanto a me — ve lo dico con tutta schiettezza — non intendo niente affatto di rinunziare al mondo e di sotterrarmi viva con voi. È curiosa questa! Perchè ad un uomo è saltato in testa di sposarvi, bisogna che diciate subito addio a questo mondo e che rompiate ogni legame coi viventi. Sono pur baggèi questi signori mariti! Sono pur sciocchi a volerci morte per tutti e vive per essi soli! Oh! sì...

GIORGIO.

Ed è così che voi parlate del matrimonio, della fede che mi avete giurata con tanta solennità?

ANGELICA.

Io? E chi dice a voi che io l'abbia data di cuore la mia fede?...

GIORGIO.

Ma...

ANGELICA.

No, signore, me l'avete strappata. M'avete, forse, prima delle nozze, chiesto il mio consenso? (1) Non avete consultato che mio padre e mia madre. A rigore sono essi quelli che v'hanno sposato, onde farete benissimo a lagnarvi con loro dei torti che vi si potranno fare. Ma con me? Io non c'entro per nulla e non intendo niente affatto di sottomettermi ai vostri capricci. Voglio, con vostra licenza, godermi quel po' di bei giorni che mi offre

(1) Noto qui che la cronaca scandalosa dei tempi di Molière asserisce che il poeta, prima di sposare Armanda, sia stato amante della madre di lei, e che, solo per volontà di questa, egli siasi indotto a sposare la giovane Béjart.

la mia giovinezza, prendermi le dolci libertà che l'età mi consente, vedere un po' il bel mondo e gustare il piacere di sentirmi dire paroline tenere. Per cui, rassegnatevi e ringraziate il cielo che io non sia capace di far cose peggiori.

Dicono alcuni biografi di Molière che quando Armanda piangeva, o fingeva di piangere, il marito le si gettava ai piedi e le chiedeva perdono.

Nel *Giorgio Dandin* — all'ultimo atto — c'è una situazione, se non identica a questa, almeno molto rassomigliante.

Sono in scena i suoceri di Dandin, Dandin, Angelica, e altri, che non parlano:

GIORGIO.

Chiamo Dio a testimonio che costei...

SUOCERO.

Zitto là, non bestemmiate!

GIORGIO.

Che un fulmine m'incenerisca se...

SUOCERA.

Non ci seccate più oltre e pensate a chieder perdono a questa vittima.

GIORGIO (*scattando*).

Io?

SUOCERA.

E subito.

SUOCERO.

E non replicate.

GIORGIO.

Ah Giorgio Dandin! Giorgio Dandin!

SUOCERO.

Angelica, vostro marito vi chiede perdono.

ANGELICA.

Perdonargli? No, no, padre mio.

SUOCERO.

Non voglio scandali, e una separazione nuocerebbe all'onore della famiglia. Mostratevi più saggia di lui e accettate le sue scuse.

ANGELICA.

No, no.

SUOCERO.

Bisogna farlo, figliuola. Ve lo comando io!

ANGELICA (*ipocritamente*).

Mi chiudete la bocca. Io sono obbediente e farò ciò che volete.

GIORGIO.

Che marzapane! Che pasta di zucchero!

SUOCERO.

È un agnellino!

SUOCERA.

Una colomba!

SUOCERO (*a Dandin*).

Su, in ginocchio.

GIORGIO.

In ginocchio?

SUOCERA.

E presto (*lo sforza*).

GIORGIO (*in ginocchio, con la candela in mano*).

Dio! Dio!

SUOCERO.

Chiedetele perdono della vostra pazzia!

GIORGIO (*c. s.*)

Chiedo perdono della pazzia che ho fatta... (*da sè*) a sposarla...

Poi Giorgio Dandin balza in piedi e, rivolgendosi al pubblico, esclama:

— Ah! è finita!... Non ci vedo più rimedio!... L'hai voluto, l'hai voluto, Giorgio Dandin! Quando un uomo ha sposata una donna come la mia, il miglior partito che possa prendere sapete voi qual'è?.... Tenersela! mi suggerisce quel signore..... No; gettarsi a capofitto nel fiume!

Povero Dandin!
Povero Molière!

ANTICAGLIE

GOLDONI E IL SUO AMBIENTE

I.

In Italia — prima del Goldoni — non ci fu vera commedia. Poca vastità nei concetti, nessuna cura nello svolgimento degli intrighi, mancanza assoluta di movimento drammatico.

S'incominciò con la versione degli antichi.

Fin dal 1484 il duca Ercole tradusse parecchie commedie di Plauto, e Matteo Bojardo recò in italiano il dialogo di Luciano, intitolato *Timone*, nel quale agiscono Timone, gli dèi, la ricchezza, la povertà e il soccorso. Nel 1485 fu dato, a Mantova, l'*Orfèo* del Poliziano, con scene pastorali, ninfali ed eroiche, con cori che gemevano e gridavano, con versi italiani intrecciati ai latini e con la calata di Orfèo all'inferno. Poi venne lo *Sfortunato* dell'Argenti — e Torquato Tasso sedeva fra gli spettatori — poi l'*Aminta* del Tasso e il *Pastor fido* del Guarini, le quali — mal-

grado il loro merito — non rappresentano che la infanzia dell'arte.

Si contano circa duecento drammi pastorali e altri liderecci, pescatori, marittimi, boscherecci e cacciatori. Ma tutta questa grazia di Dio, non ritraeva menomamente la vita reale: erano emanazioni di fantasie solite a spaziare nel mondo dei sogni. D'uomo non c'era che la mano che le dettava.

Si citano i commediografi anteriori al cinquecento, e tra essi Giovanni di Fiore da Fabbrano, Ferdinando Silva di Cremona, Jacopo Nardi di Firenze e Cacciaconti — e si fa pure parola della compagnia veneta della Calza, ov'erano gli Accesi, i Pavoni, i Sempiterni, i Cortesi, i Floridi, gli Eterei — e altre bagattelle.

La corruzione dei costumi si rifletteva sul teatro. Leone X, i Medici a Firenze, i duchi di Ferrara applaudivano con frenesia ai lazzi più turpi. Si faceva pompa ovunque di buffonerie sconcie e plateali. O erano copie e imitazioni degli antichi — o cose nuove con caratteri sbiaditi e intrighi superflui.

Ora appariva una tragedia come la *Rosmunda* del Rucellaj, ora venivan fuori componimenti ingegnosi ma osceni, come la *Mandragola* del Machiavelli, l'*Assiuolo* del Cecchi e le commedie dell'Aretino.

Però, in mezzo alle scurrilità di ogni genere, e alla immoralità del soggetto e dei personaggi, non era difficile scorgere un certo intento di verità.

Il desiderio di accostarsi agli antichi, men vivo e

prepotente in alcuni autori, faceva si che si tentasse di rompere le pastoje e si lasciassero da banda Plauto e Terenzio. Ma il gusto del secolo obbligò più che mai Machiavelli e altri a dar forma latina alle loro composizioni teatrali, così chè, trascurando la natura per la regola, usciron fuori commedie nelle quali non ci viene presentata che in profilo la società d'allora.

E son profili leggeri, schizzi più che ritratti: del quadro non hanno che il colorito e la disposizione dei personaggi.

Lo scioglimento, quasi sempre strano e monotono, argomenta un'arte imperfetta e ingenera la noja: l'interesse, diviso tra la imbecillità di un personaggio e l'astuzia puerile di un altro, non sa veramente da qual parte spiegarsi. L'ipocrisia dei frati — non attiva e intraprendente — ma cacciata sul volto di un Timotèo, o di un Galdino, quasi maschera da carnevale, la sciocchezza spesso inverosimile dei mariti, gli artifizi dell'amore, non arguti e imaginosi come quegli dei Lelj e dei Doranti — tutto ciò è ben lontano dal ricreare lo spirito.

*
* *

L'Ariosto, per altro, ci dà maggior copia di caratteri proprî del tempo, e, quasi tutti, dipinti con forza e verità. Quel suo Lucramo dei *Suppositi*, quel frate Gioachellino, ben altrimenti diverso dal fra Timotèo

del Machiavelli — quel frustare gioviale ed efficace, quel prendere a gioco la oziosità dei nobili — ci fanno vivere in una atmosfera, per avventura più salubre e più confacente al gusto moderno. Però, anche qui, scurrilità d'ogni genere e immoralità non sempre giustificate.

I poeti comici si studiavano di piacere sopra tutto ai loro contemporanei: e il pubblico abituato alle commedie di Plauto e di Terenzio, tradotte in italiano e anche — Dio glie lo perdoni! — rappresentate in latino, mal sapeva compiacersi di nuove forme e nuove regole.

E non a caso dice l'Ariosto nel prologo della *Cassaria:*

Nuova commedia v'appresento, piena
Di varî giochi chè nè mai latine
Nè greche genti recitarno in scena.
Parmi veder che la più parte inclini
A riprenderla subito ch'ho detto
Nuova, senza ascoltarne mezzo o fine:
Chè tale impresa non gli par suggetto
Degli moderni ingegni, e solo stima
Quel che gli antiqui han detto esser perfetto.

E il Cecchi, nel prologo della *Moglie:*

Egli ha tolto da Plauto
L'argomento, in gran parte, della favola
E vi protesta che farà il simile

Sempre, in tutte le sue, perchè il medesimo
Ved' egli ch' hanno fatto li più nobili
Comici che vi sieno.

La imitazione dei latini tarpava le ali agli ingegni più eletti. È bene inteso ch' io parlo di commedie, cioè a dire di quei componimenti i quali devono essere la più genuina espressione dei tempi del poeta, i quali devono rappresentare, giovialmente, festevolmente, la vita attuale — entrare, per così dire, nell'anima dei tempi, sviscerarne le piaghe, ricreare lo spirito, commuover l'animo e istruire la mente.

E, come dissi, l'Ariosto, anche togliendo l'argomento dai latini, e trasportando la forma latina nelle sue commedie, seppe ritrarci caratteri veri e reali; e però, in molta parte, ci fa vivere nel suo secolo. Scorgiamo un intento satirico e, relativamente, morale, così che — leggendo la storia di quei tempi — non ci sorprendono gran che le turpitudini, i ladri, i mezzani, i manigoldi e le donne di facile virtù de' suoi componimenti teatrali.

Cornelio Lacci di Urbino, autore dello *Scrocca*, Donato Gianotti, che scrisse il *Vecchio amoroso* e Nicolò Secchi, autore della *Cameriera*, si distinsero più specialmente nel tratteggiare il carattere del vecchio innamorato.

Ma quasi tutti i loro tipi si rassomigliano. Fanno le medesime cose, dicono le stesse parole, gridano

ai quattro venti, ora in prosa, ora in rima, che son robusti e sanno accomodarsi alle usanze dei giovani. Non appena vedono una donna la guardano teneramente; e, per discerner meglio la sua bellezza, si mettono gli occhiali — e nel guardarla fanno gli atti più strani; e storcono la bocca; e sogghignano; e trinciano capriole in onor suo.

*
* *

Gli *Straccioni* del Caro, i *Tiranni* del Ricchi, gli *Inganni* del Secchi, le *Persilie* del Fedini e alcuni lavori del Pennacchi, veneziano, del Fagiuoli, del Bruno, del Divizio e di Anton Francesco Doni, sono favole ordite con una certa sagacia e rassomigliano un po' più a ciò che s'incontra nella vita reale.

La *Virginia* dell'Accolti ha in sè qualche cosa delle commedie shakspeariane e però fu condannata da quei gran testoni di critici e trattatisti — abituati a non sognare che Atene e Roma. Ma, forse, dispiace ad essi quel viaggiare continuo dell'Accolti da un paese all'altro.

A costoro risponde il Baretti nel suo arguto discorso sopra *Shakspeare e Voltaire* e — meglio ancora — il Manzoni quando combatte le teoriche insulse della unità di tempo e di luogo.

*
* *

Giovan Battista Porta fu scienziato come Galileo e Torricelli e, come questi, scrisse e abbozzò parecchie commedie, tra cui la *Villa*, il *Pomario*, la *Strega*, l'*Alchimista*, la *Donna costante*, il *Moro*, la *Fantasia*, *Olimpia*, *Cinzia*, la *Turca*, la *Furiosa*, *I due fratelli rivali*, la *Sorella* e *l'Astrologo*.

Nei prologhi è sempre nuovo e ameno, e spiega antecipatamente la commedia o rende viva l'illusione teatrale.

Egli dice, per esempio, nell'*Alchimista:*

Questa cittate è la vostra Ferrara:
Ma benchè sia di verno e di febbrajo
Vogliam che per stasera sia di giugno;
Sicchè ciascun s'imagini che il verno
E che passata sia la primavera
E venuta la state, e sia del mese
Di giugno.

Il che si riscontra altresì in Plauto e in Shakspeare. Questi fa dire al *Coro* che precede l'*Enrico V:*

« Supplite col pensiero al nostro difetto — d'un uomo fate mille, e create un esercito in fantasia; se parliamo di cavalli, figuratevi che stampino le altere unghie sul molle suolo. Adornate con la mente i re nostri: trasportateli qua e là, travalicando i tempi e condensando gli eventi di molti anni in una sola ora. »

Altri autori comici, come il Polentone, il Gelli, il Parabasco, il Bentivoglio, il d'Ambra, il Moggi, l'Alamanni, il Cortese e il Calmo, scrissero ghiribizzi in brutta prosa e in versi non migliori.

Vi sono commedie a soggetto in dialetto napoletano e in dialetto milanese, anteriori al 1550, e vi sono pure alcune farse di Giorgio Arione, in dialetto astigiano, piene d'improperi contro i frati.

Ma, in generale, i poeti comici non ponevano la mano sulle piaghe sanguinanti del loro tempo e non sapevano, correggendo l'arte, mutare i costumi.

Le loro commedie, anzichè essere il risultato della riflessione di un popolo — matura e addestrata per modo da spingersi nell'interno dei cuori umani e indagarne il perpetuo e misterioso contrasto fra il desiderio e il successo, fra l'apparenza e la realtà — si risolvevano tutte, o quasi tutte, in semplici studî d'imitazione.

II.

Al tempo di Gozzi e di Goldoni i forestieri — balzati a Venezia senza amici e senza guide — partivano dopo un pajo di settimane dalla città delle lagune, convinti di conoscerla per filo e per segno.

Ma, in sostanza, quella gente là non aveva veduto di Venezia che le vie principali, gli spettacoli, la piazza, il molo, le veglie notturne del Ridotto.

Non aveva dinanzi agli occhi che la vorticosa fiumana delle donne, le quali, a notte tarda, si spandevano nei campi e a' piedi dei ponti; sapeva, forse, che ventimila giovanette, celate dalla *bautta*, nello scompiglio dei sensi, arrestavano i passeggeri sulla strada. Ma a cotesta corruzione senza freno non andava congiunta l'imagine intima di Venezia.

Ben altri orizzonti si rivelavano a chi, uso a meditare, come Gaspare Gozzi, come Carlo Goldoni, ricercava in ogni sua fibra, in ogni sua manifestazione, la vita quasi consunta della antica regina dei mari.

Nè potevano farsi una idea esatta di Venezia di que' tempi coloro i quali, come Byron, come Scott, come i ricchi forestieri d'Inghilterra, di Spagna e di Germania, si cullavano, tacitamente, dolcemente, nelle gondole — e ammiravano soltanto la mole imponente del palazzo dei dogi, l'audacia, la magnificenza della sua struttura, la basilica di San Marco, la piazza, i bronzi, i marmi dei secoli X e XV, le colonne di verde antico, di porfido e di serpentino.

Gli ozî fastosi, il viver molle e la crapula parevano l'unica aspirazione del secolo di Gozzi e di Goldoni.

Nei palazzi della città stoffe maravigliose, splendidi quadri, statue, camere da musica, da giuoco, da studio, da pittura — sontuosamente arredate.

Da Mestre a Treviso il Terraglio, sparso di ville signorili, con vetture, cavalli, giardini; e sempre e ovunque fattori, procuratori, domestici e amici parassiti.

Seduzione da per tutto. Sotto la maschera. Sotto il *felze* della gondola.

Il primo elemento di civiltà, la famiglia, scomponevasi miseramente. Le donne abbandonate — ed erano molte — si davano in braccio al primo venuto. I seduttori pullulavano. Le giovani, tradite da quegli impostori che il Goldoni mette nella lista uniforme dei suoi Lelj e presenta, a volte bugiardi, a volte scrocconi — sempre spergiuri — si rifacevano del danno con ricatti, con domande di denaro, con lettere minatorie indirizzate bene spesso ai parenti dell'amante, e scritte o inspirate dalle madri.

I damerini, i ganimedi, le *meze velae*, non badavano tanto per sottile a compromettere l'onore delle famiglie; e partendo da Venezia — forse per scongiurare il pericolo di visite importune — lasciavano i piagnistei delle amanti senza risposta, o, se scrivevano, parlavano di tutto fuori che di matrimonio.

Una vedova, abitante a Castello, inviò a certo giovane patrizio la lettera seguente, terminata da lei e incominciata dalla figlia:

« (G. M. B.) Il vostro charo charattere mi hano molto consolata; perchè quando mi dite che state bene chuesta, è per me la più gran allegreca che posso avere. B. R. mi hano dato da parte vostra la chordela, e la schatola, e vi ringrasio; ma non vorrei che voi credete, ch'io sono portata per i regali.

« Tuto quelo che mi mandarete mi saranno charissimo perchè mi vengono dalla vostra mano e lo riceverò per chuesto. Non

vedo nella vostra letera chuando avete intensione di tornare, e ho timore che starete piu di chuelo che mi avete promeso. Non so chuelo, che mi sento, nè perchè vi dico cussì, ma io sono strolegha...

« Finischo la letera io della mia figlia, la quale non hano potuto andar ha vanti per un gran male, che sono andata in chamara di là chon un grandissimo mal di testa; e doppo la vostra partenca è molto malinchonica, e non la poso straviare dal suo pensare. Vi pregho a schriverle speso, e senza vostro inchomodo mandatele qualche bagatela perchè il vostro regalo l'hanno molto chonzolata. Io prochuro di tenerla solevata ma chredete mi che fazio fazio, e come dice el proverbio pesto, l'acqua nel mortaro. Finisco in pressa, perchè bisogna ch'io vada a tenderle, ch'ela mi chiama con una voce, che fa compasione che veramente si vede che sta male. Conservatevi, e ricordatevi di noi e vi riverisco con tuto il chuore. »

I più furbi si attaccavano alle donne maritate. E però tra il 1782 e il 1796 vennero sporte al Consiglio dei Dieci più che duecentosessantaquattro petizioni per scioglimento di matrimonj — causa l'adulterio.

Nè poteva essere altrimenti.

La notte si passava al Ridotto, ov'erano sessanta o settanta tavolieri da giuoco. I veneziani, con l'umor gajo, con la facile parola, con ogni maniera di cortesie, vi attiravano anche i forestieri, cui, spesse volte, s'univano i bari più famosi.

Era un'orgia continua. Si diceva: *el zorno una messeta, el dopo disnar una basseta, e la sera una doneta.*

E allorchè qualche giovane patrizio, ruinato e zeppo di debiti, riesciva ad attirare sopra di sè l'occhio, ormai poco vigile della polizia, il temuto *comendaor*, chiamandolo *a palazzo*, gli susurrava all'orecchio queste terribili parole, le quali gli colavano nel cuore come piombo liquefatto: *Selenza, l'aria de Venezia la xe cativa!*

E, intanto, scriveva il Casanova, più scurrile di Aretino, scriveva il Baffo, correvano i libelli; e Venezia — incrociando le braccia sul petto — si preparava a scendere nella tomba.

*
* *

In piazza, ai caffè, alla borsa, al ridotto, sfarzo e buon umore, vita allegra, gaja, spensierata. In casa, nei *mezzà*, negli studî dei procuratori, risse, bastonate, scambî reciproci di vituperî.

Il popolo, senza pensiero e senza progresso, vivacchiava, quasi inconscio della catastrofe che doveva colpirlo.

Bisognava portarsi col Goldoni, nelle angustissime calli e nei chiassiuoli di Cannaregio, di Castello e di Santa Marta — fra casupole affollate, senz'aria e senza luce, con pescatori e operai e venditori di *bagigi* sudici e scioperati — per farsi un'idea vera della realtà delle cose.

Venditori di pesci, di zucca *baruca*, di semi e di

noci ingombravano i campielli, sedevano sui gradini dei pozzi e chiacchieravano allegramente e s'azzuffavano per i belli occhi delle *bigolanti*.

Serve e *massere*, sedute agli usci di strada, borbottavano, cinguettavano, scagliavano improperi ai padroni, rivelavano le tresche del *paronsin* o della *paronsina*.

I gondolieri si lagnavano dell'umor bisbetico della *parona*, e ai parassiti di casa, ai cicisbei, ai cavalieri serventi, narravano i loro disturbi, le loro fatiche, gli scarsi compensi che ricevevano — buoni come quel *Menego* della *Puta onorata* di Goldoni, o cattivi ed astiosi come il barcajuolo descritto dal Gozzi.

Il buono, quello che amava i suoi padroni, ch'era nelle buone grazie della cameriera, non appena gli capitava tra i piedi uno dei soliti frequentatori della casa — marchese Ottavio, conte Florindo o cavaliere di Monfiorito — così l'abbordava:

— Ela no ghe xe sempre sior. Se no, la ghe ne vedarave de le bele. Mi za, quando a la fin del mese score le monee, no cerco altro. Del paron no me posso lamentar. El xe un zentilomo de bon cor, tagiao ala veneziana; ai so tempi el vien zoso co la molente, e mi per lu starave in pope tre dì e tre note senza magnar. Ma quela lustrissima de la parona, la me compatissa, no la ga gnente de descrezion. La matina apena zorno la me fa pareciar. Presto Menego in pope! Andé da la consateste, fe che la vegna subito. Anemo! andé a levar el miedego che la parona ga el mal de mare. Cerchè el barbier, che ghe

vegna a metar le sanguete. A meza matina: Menego in pope. La parona in ziro per meza Venezia. Dopo disnar, in piazza e Menego co la so barca al redotto. La sera a la commedia; se torna a casa a sete ore; sona la meza note, ma el mezo ducato no se usa.

E qui piagnistei e lagnanze.

Ma torna subito il gondoliere veneziano; e al figliuolo, che non vorrebbe saperne di barca e di remo, lo stesso *Menego* dice:

— Coss' è sior tabarielo? Seu gnancora stufo de sticarla da cortesan? Me par che sarave ora de metar la valesana, la vostra baretina rossa, e col vostro cievoleto in man, trarve fora a lavorar per el mastego. Cosa credistu, toco de frasca, ch' el mistier del barcarol no sia onorato e civil? Pezzo de mato! Nu altri servidori de barca in sto paese formemo un corpo de zente che no se trova in nissun altro paese del mondo. Semo tanto fedeli e sfegatai per la nostra patria che sparzaressimo per ela el sangue, e faressimo custion co tutto el mondo se sentissimo a dir mal de la nostra Venezia, che xe la regina del mar.

E, intanto, la figlia del barcajuolo, vagheggiata da qualche zerbinotto — alle volte sostenuta, alle volte espansiva — canta in falsetto al suo bellimbusto:

Le pute veneziane xe un tesoro
Che no se aquista cussì facilmente
Perchè le xe onorate come l'oro;
E chi le vol far zoso no fa gnente.
Roma vanta per gloria una Lugrezia:
Chi vol prove d'onor vegna a Venezia

Quali contrasti! Che dovizie di argomenti! Che miriade di quadri per un osservatore della forza di Goldoni!

Nuovo Molière, il poeta veneziano figgeva gli sguardi sul popolo, ne ritraeva i costumi, ne presentava, come in uno specchio, la vita.

Disgraziatamente i suoi occhi non potevano rivolgersi sui nobili. La sua satira non poteva toccare che la borghesia: e, ancora, la meno agiata, la meno potente. Le serre calde dell'aristocrazia non si potevano oltrepassare, nè si potean mettere sulla scena i burbanzosi gentiluomini, le dame pettegole e civettuole.

Bisognava accontentarsi del popolo, limitarsi a studiare la Venezia bassa, la Venezia dei *campieli*, delle *calli* — pena il carcere, pena l'esilio.

*
* *

Il teatro, come la vita politica, come la vita pubblica e domestica, era scaduto. La poesia drammatica bevevasi come si beve, al caffè, l'acqua calda con lo zucchero: senza spender denari.

I versi, allora più che al tempo di Orfèo, erano potenti a trarsi dietro le pietre. Gaspare Gozzi, con celia malinconica, scriveva:

> .... Puti no fè mai versi....
> perdarè la salute col giudizio,
> stentare el dì; no sarè mai quieti.

Chiari e Goldoni avevano trecento lire venete per commedia. Gli intrecci delle commedie a soggetto erano pagati tre zecchini.

I comici dell'arte, dicono i cronisti di quel tempo, attiravano molta gente al teatro, ma essi citano poi come gran cosa la serata del *Convitato di Pietra* che fruttò.... seicento settanta sette lire.

I teatri di commedia erano quattro. I più cari costavano una lira d'ingresso, l'opera seria due paoli e mezzo, la buffa uno e mezzo. A *San Samuele* si pagavano quindici soldi, in altri dieci.

San Benedetto si apriva al tocco, *San Moisè* e *San Samuele* alle nove, *San Giovanni Grisostomo*, *San Luca e Sant'Angelo* alle ventiquattro.

Ogni sera si promettevano fuochi artificiali e illuminazioni straordinarie. I palchetti costavano assai.

I nobili sputavano in platea come, in Inghilterra, al tempo di Shakspeare.

E, come Garrick a Londra, anche Goldoni voleva, a Venezia, riformar tutto. Perchè al suo tempo, e anche dopo di lui, Belisario veniva bastonato da Arlecchino, Rosmunda ballava la furlana e Carlo Gozzi faceva sedere sui fornelli il re di Quadri ed esclamava poi, fregandosi le mani:

— Imparai a conoscere l'umore del pubblico.

Il gusto corrotto del quale, corrompeva insieme autori e attori. Non si chiedevano che novità, onde, come dice il Gozzi,

..... fra tante novità, la piazza
non ne gusta niuna e le strapazza.

Verso il 1750 incominciarono le rivalità del Chiari e del Goldoni, perchè l'autore dei *Rusteghi* voleva dare il tracollo al fantastico e al mitologico, inaugurando nel teatro italiano il regno del semplice e del vero.

Ma, ribellarsi al gusto del pubblico, alla caparbietà degli attori, e, insieme, alla critica astiosa e pedante degli accademici Granelleschi, non era cosa tanto facile.

L'uditorio non capiva il maestro, e i letterati lo assalivano a calunnie. E intanto Medebac, per risparmiare un po' d'olio, mandava a male le prove: e i comici si ridevano dell'arte e dei riformatori.

« Vi sono anime scellerate, scrive Goldoni, che « cercano disonorare il mio nome e mettere la mia « persona in ridicolo, con imposture, menzogne, ro- « manzi, favole ed altre simili invenzioni. Ma che « perfida gente! »

E qui si lagna, desiderando il tempo passato in Toscana; e continua: « Troppo è vero che il bene « non si conosce se non quando si perde. »

Fra tanti nemici e rivali, il più serio competitore del Goldoni era il poeta Carlo Gozzi, autore di fiabe e di tragedie, che volle e seppe, per gran tempo, inebriare il popolino di Venezia con le sue strane e

bizzarre composizioni, co' suoi colpi di scena, con le sue favole imaginose.

Il Sacchi, celebre *Truffaldino*, interpretava le opere sue, e — ajutato dai *Tartaglia*, dai *Brighella*, dai *Pantaloni* — riusciva a entusiasmare l'uditorio e a solleticarlo in mille modi con lazzi e scurrilità.

I comici, male istruiti, declamavano i versi del Gozzi senza capirne gran cosa, e non di rado accadeva che i peggio educati prendessero le annotazioni per versi, e i versi per note.

In non so quale bizzarria dell'autore delle *Tre melarancie* il primo attore doveva chiudere la scena con le seguenti parole:

Vado signor, e nel tuo volto io leggo
Già la nostra vittoria.

Il suggeritore pronunciò a mezza voce questi due versi; poi, cangiando tôno, disse al comico: *fuori la spada e via.* — Il primo attore non volle udir altro e, salutato il guerriero che trovavasi con lui sul palco scenico, esclamò con la maggiore enfasi:

Vado signor, e nel tuo volto io leggo
Già la nostra vittoria
Fuori la spada e via.

* * *

Il popolo è uguale da per tutto.

A Venezia, come a Parigi prima del Molière, gli

spettatori applaudivano le scene strazianti, le passioni vive, agitate — spesso lontane dal vero. Il vizio e la virtù, portati a un eccesso imaginario, erano, senza dubbio, il maggiore diletto di quella folla, avida di emozioni, che riversavasi a *San Moisè*, a *San Benedetto* o a *San Stefano.*

Nel Belisario — tragicommedia italiana resuscitata nel settecento — l'eroe del dramma compariva sulla scena con le occhiaje sanguinolenti, mentre Arlecchino, fedelissimo e amoroso servitore, spingeva di qua e di là il povero acciecato e gl'indicava la via con urtoni alle spalle e alla schiena e con bostonate e scudisciate alle gambe.

Nel *Rinaldo di Montalbano,* il paladino di Francia entrava al consiglio di guerra involto in un mantello logoro e sdruscito. Arlecchino — l'immancabile compagno di sventura — difendeva il castello del padrone e sbaragliava i soldati di Carlomagno a colpi di pignatte e pentole rotte.

L'Arlecchino era divenuto, per così dire, il sostegno della commedia; e siccome la parte più dilettevole era la buffonesca, si riserbava a lui l'onore di divertir l'uditorio con lazzi enormemente ridicoli.

Nella commedia a soggetto intitolata *Arlecchino svaligiatore di case,* Arlecchino e Scapino sono al servizio di Flaminia, povera ragazza — abbandonata dai genitori e ingolfata nella miseria.

Arlecchino si lagna col camerata della cattiva sorte

e della dieta ch'è costretto a fare da qualche tempo, e Scapino lo consola dicendogli che provvederà a ogni cosa. Gli ordina intanto di fare grande strepito; e Arlecchino obbedisce.

Flaminia, attirata dalle grida del servo, chiede a Scapino il motivo di tanto rumore. Arlecchino grida sempre; Flaminia lo prega di tranquillarsi e si raccomanda a Scapino, il quale le fa una proposta per levarla *onestamente* dalla miseria che l'opprime.

Mentre Scapino spiega il suo progetto alla padrona, Arlecchino interrompe il collega, giurando e bestemmiando. Talvolta imagina di avere nel cappello delle ciliege e finge di gettarne le ossa sul viso a Scapino; tal'altra, supponendo di voler cogliere una zanzàra, fa mostra di tagliarle le ali e di mangiarla.

Quella strana figura, vestita di colori multiformi, con pezzi di stoffa tagliati a triangolo, e messi insieme alla rinfusa, con la testa coperta da un cappellino che appena appena le copre la nuca — era il beniamino del pubblico veneziano.

La sua origine risale all'epoca romana, e i comici italiani dei secoli decimoquarto e decimoquinto diedero ad esso il carattere di *balordo, ghiotto* e *maligno* — mentre i francesi anteriori al Molière, ne fecero un personaggio di spirito, un po' scienziato e un po' moralista.

Le corti d'Europa si disputavano gli Arlecchini; e ognun sa della fama ottenuta dal Sacchi, da Pietro Maria Cecchini e da Nicolò Barbieri detto Beltrame.

Fu appunto dopo avere conosciuto il Sacchi che Carlo Goldoni tentò la riforma del teatro comico. « Si, pensava egli, bisogna trattare soggetti di ca-
« rattere; sono essi la sorgente della buona com-
« media: da questi appunto incominciò la sua pro-
« fessione il gran Molière e felicemente giunse a
« quel grado di perfezione indicatoci solamente dagli
« antichi e non per anco superato dai moderni. »

Intanto i poeti comici ubbriacavano l'uditorio con quadri esagerati, con pitture le quali scaturivano bollenti dai loro cervelli e, lasciando il cuore del pubblico affatto indifferente — accendevano stranamente, brutalmente, la sua fantasia.

Nei teatri si respirava una atmosfera malsana e contagiosa. Malsana perchè la immoralità e la scurrilità vi regnavano da tiranne: contagiosa perchè i più istruiti, i meglio educati, non volevano esimersi dal tributare elogi agli autori di quelle farse mostruose, le quali — pur rappresentando una esistenza non vera — con arte vuota e pomposa affascinavano la imaginazione, senza appagare lo spirito e il cuore.

Questo, mi pare, debba dirsi del Chiari e de' suoi imitatori, più presto che del Gozzi, poeta argutissimo ed elegante il quale — che che ne pensino i critici tedeschi — non s'era fatta una idea chiara delle esigenze del teatro.

Egli avrebbe dovuto rimanere estraneo alle lotte della scena, o, per dir meglio, rinunciare sin da

principio al suo amore sfortunato per Talia. Si vede infatti che dalle sue nozze forzate con la schietta e onesta musa della commedia, uscì fuori una prole vestita di belle forme, ma priva di forza e di energia, atta ad abitare le regioni dell'Olimpo, meglio che a popolare il teatro.

Talia, la vera, sorrideva invece del suo migliore sorriso a Carlo Goldoni, ne accarezzava l'ingegno sereno, gli si stringeva intorno con moine, con amplessi, con baci.

Il giovane artista si rivolgeva talvolta a un'altra donna, più focosa di lei — alla truce Melpomene, occupata, allora, ne' suoi rancidi amori con Scipione Maffei.

Ma il pugnale della dèa gettò ben presto lo spavento nell'animo schietto dell'autore dei *Rusteghi* — il quale, da buon marito e da amante affettuoso, fece ritorno alle pareti domestiche, ove lo attendevano tesori di carezze.

III.

Goldoni scrisse il testo dei costumi veneziani. Egli sapeva a memoria l'uomo del suo tempo e del suo paese.

Mentre Baretti, Gozzi, Mutinelli, Dandolo e altri vi danno soltanto la superficie della vita ormai scaduta della repubblica, Goldoni ve ne dà la sostanza.

Il suo teatro può servire di storia. Le sue commedie possono supplire alla esperienza della vita.

Goldoni è pieno d'idee e di sentimenti. Egli ama parlare. Dal suo cervello esalano pensieri, i quali, in un baleno, assumono la forma di caratteri, di tipi. Egli imagina con abbondanza, e, quasi, con esuberanza.

Man mano che la commedia goldoniana si svolge e s'avvicina alla crisi, gli eroi del poeta modificano il loro aspetto. Essi vivono di affinità. Subiscono una reciproca influenza, e, insieme, la influenza dei fatti esterni. Ma però che acquistano in pieghevolezza non perdono nulla in verità, e sono sempre e da per tutto così reali, e siedono così umanamente al magro banchetto della vita che gli stessi uomini di ossa e di polpe i quali si aggirano intorno a noi, sembrano — a loro confronto — niente più che ombre.

Goldoni si mette all'opera con la mente tranquilla; ed ecco, mentre lavora, affollarglisi nel cervello una miriade di argomenti, di personaggi, di episodj: ecco le idee svilupparglisi, ingrandire, sovrapporsi; ecco rivelarglisi il segreto dell'arte.

La quale il Goldoni studiava continuamente, senza dare a vedere di occuparsene — bensì mostrando di essersene già occupato.

E però non isfuggì al suo sguardo la suppellettile drammatica dei predecessori. Gli stessi contemporanei stranieri non escludeva egli dalla cerchia de' suoi studî.

Del teatro antico sapeva quel tanto che a nessun

uomo d'ingegno è lecito ignorare. Del Molière conosceva non solo le opere, ma intuiva i concepimenti, le aspirazioni; e capiva la scuola e la maniera.

Per lui Molière era sinonimo di perfezione, e, non di meno, sentiva che da Molière a lui era corso gran tempo e che il teatro doveva impreziosirsi di nuovi argomenti e nuovi caratteri.

All'arte vuota di Gozzi e Chiari bisognava contrapporre un'arte nuova. E se c'erano ostacoli alla più vera e più schietta manifestazione della vita intima e delle usanze locali, bisogna rimuovere gli ostacoli. Se no, lo attendeva la caduta.

Artifizio per artifizio, gli uditori preferivano sempre alle *Spose persiane,* alle *Amalassunte,* ai *Belisart,* alle *Peruviane,* alle *Dalmatine,* i *Re di Quadri e di Coppe,* le *Melarancie,* e gli *Augellini Belverde.*

Perchè venissero in uggia le fantasticherie del Gozzi e le scurrilità dell'abate Chiari era necessario attirare gli sguardi dei veneziani su episodi contemporanei, far sì che le manifestazioni della vita reale colpissero direttamente l'animo del pubblico, pigliando, sul teatro, sembianza di verità.

Come Goldoni si accingesse all'arduo compito, da quali sentimenti fosse animato, quali ostacoli incontrasse per via, è narrato nelle sue immortali *Memorie;* nè altri — condensando o allargando quelle pagine — potrebbe dir meglio.

La sua mente è tutta là, in quel volume pieno di gajezza e di malinconia, di buon senso e di cuore.

Il poeta si alza dal suo tripode e viene a narrarvi le sorgenti della sua inspirazione. Egli vi dà ragione della sua opera. Egli scrive col sangue delle sue vene e col sugo dei suoi nervi.

Il *Teatro* lo rivela, le *Memorie* lo spiegano.

In queste è il ritratto dell'uomo e del commediografo, come in quelle è l'imagine del popolo.

Artista e fotografo si danno la mano. Creazione e copia si avvicendano e si confondono in un tutto omogeneo.

***

Lo storico vi pone sott'occhio gli ozi turpi della nobiltà veneziana, le orgie dei *ridotti,* dei *casini,* delle *ville.* E studia la vita popolare nelle serre calde dell'aristocrazia e attraversa le sale dorate e segue i dogi e gli inquisitori nei loro palazzi.

Goldoni no.

Egli rimane in istrada. Egli gira per le piazze e si arresta nei mercati. E guarda al popolo. E lo studia, e vi fa passare dinanzi agli occhi tutta un'epoca di spensierata decadenza; e non dimentica un nèo.

Non esagera, non attenua; coglie ogni fisonomia ne'suoi tratti più salienti e — ricco di quella obiettività, della quale abbiamo, nei tempi più prossimi a noi, la più alta formula in Göthe — egli si immedesima siffat-

tamente nelle cose e negli uomini del suo tempo e del suo paese, che — per nettezza di contorno, per vigoria di colorito e per abitudine ingenita di afferrare il carattere principale — escono da' suoi lavori riproduzioni, anzichè imitazioni.

La vita popolare di Venezia studiata nel Goldoni, desunta, cioè, dal suo teatro, sarebbe argomento di generale interesse; nè mai, credo, opera di ricostruzione potrebbe riuscire più importante di questa.

Ma a far ciò non basterebbero uno studio fisiologico dei personaggi goldoniani e un'analisi più o meno imperfetta delle loro facoltà, perchè le origini, le manifestazioni e gli effetti di ogni avvenimento devono ricercarsi nella vita collettiva e non già nella vita individuale.

Nè per anco basterebbero le scarse vedute della critica moderna. Essa ci ha rifatta la biografia del Goldoni; ci ha narrata la tela del *Ventaglio*, del *Curioso accidente*, del *Burbero benefico;* ha ripetuto, col Voltaire, che il teatro del poeta veneziano deve chiamarsi: *l'Italia liberata dai Goti.*

Ma, con tutta disinvoltura, ha poi ricercate le mende in ogni commedia e, quasi, in ogni scena. Auspice Baretti ha riso di *Pamela* e di *Milord Bonfil.*

Che più?

Contro Goldoni ha evocato lo spettro puerile della Crusca; e s'è fermata allo stile e ha ripetuto l'accusa di negligenza lanciata, a cuor leggero, contro gli

scrittori veramente originali, e non s'è avveduta che la forma di Goldoni è, a ogni modo, la espressione dell'ingegno di lui, la veste più opportuna a simboleggiarne i concetti — in una parola, il corpo voluto dall'anima.

Goldoni non bada tanto alla forma quanto alla sostanza — e perchè non si piace di privarsi di quella potenza che viene alla bellezza dalla forza di una verità utile, e perchè il suo teatro non serve soltanto al diletto, egli mette più studio intorno all'idea che non spenda fatica a darle veste elegante.

Goldoni osserva con l'intento di trovare nel mondo fisico un simbolo del mondo morale; e raccoglie perciò doppia messe di sentimenti e di pensieri.

La sua arte non è vuota, non è sterile.

Egli indaga tutto ciò che si presenta al suo sguardo: i lineamenti dei volti in quanto esprimono gli affetti dell'animo e le abitudini della vita: i varj modi di pronunziare, indizî anch'essi di alcuna qualità dello spirito: i pregi e i difetti del linguaggio: la singolarità di certe frasi, di certe parole, i gesti, gli atti; e tutto osserva senza antipatie e senza passione.

Il suo teatro non è testo di lingua. È scuola di pensieri, è pittura fedele di tutta un'epoca.

E di quest'epoca nulla è lasciato nell'ombra.

*
* *

Col Goldoni alla mano noi possiamo rifare la storia della Venezia popolare del settecento.

E vediamo come — tra il popolo — ci fosse, allora, molto denaro negli scrigni e nessun lusso esteriore. Non arredi ricercati, non vesti di seta, non cuffie. Una economia soverchia ed esosa. Una misantropia eccezionale.

Quando annottava a letto. Al farsi dell'alba in piedi. Persiane alle finestre perchè le donne non guardassero e non fossero guardate. Guai se una fanciulla si fosse recata allo specchio! Guai se un giovane avesse mostrato desiderio di possedere l'orologio!

La dimestichezza era la qualità assente dei borghesi veneziani. Essi erano borbottoni, spilorci, selvatici.

Udite *Lunardo* — nei *Rusteghi* — all'atto primo, scena seconda.

LUNARDO (*entra e viene piano, senza parlare*).

MARGARITA (*s'alza e dice fra sè*).

Vèlo qua, per diana.

LUCIETA.

El vien co fà i gati. (*S'alza*) Sior padre, patron.

MARGARITA.

Sioria. No se saludemo gnanca?

LUNARDO.

Laorè, laorè: per farme un complimento tralassè de laorar?

LUCIETA.

Ho laorà fin adesso. Ho debotto finio la calza.

MARGARITA.

Stago a veder, figurarse, che semo pagae a zornada.

LUNARDO.

Vu sempre, vegnimo a dir el merito, mè de sempre de ste risposte.

LUCIETA.

Mo via, car sior padre; almanco in sti ultimi zorni de carneval, che nol staga a criar. Se no andemo in nissun liogo, pazienza: stemo in pase almanco.

MARGARITA.

Oh elo no pol star un zorno senza criar.

LUNARDO.

Sentì che strambazza! cossa songio? un tartaro? una bestia? De cossa ve podeu lamentar? Le cosse oneste le me piase anca a mi.

LUCIETA.

Via, donca, che el ne mena un pochetto in maschera.

LUNARDO.

In maschera? in maschera?

MARGARITA (*da sè*).

Adesso, el va zoso!

LUNARDO.

E avè tanto muso da dirme che ve mena in maschera? M'aveu mai visto mi, vegnimo a dir el merito, a metterme el volto sul muso? Coss'èla sta maschera? Per cossa se va in maschera? No me fè parlar; le pute no ha da andar in maschera.

MARGARITA.

E le maridae?

LUNARDO.

Gnanca le maridae, siora no, gnanca le maridae... Senti, voggio che ancuò disnemo in compagnia.

LUCIETA (*allegra*).

Dove, dove, sior pare?

LUNARDO.

In casa.

LUCIETA.

In casa?

LUNARDO.

Siora sì, in casa. Dove voressi che andessimo? all'osteria?

Più innanzi allorchè — dopo avere infuriato contro la figlia — Lunardo resta solo con Margarita, questa gli dice:

Caro sior Lunardo, sul so viso no ghe dago rason; ma in verità sè troppo rustego con quela puta.

LUNARDO.

Vedeu? Vu no savè gnente. Ghe voggio ben, ma la tegno in timor.

MARGARITA.

E mai che ghe dèssi un devertimento.

LUNARDO.

Le pute le ha da star in casa, e no le se mena a torziando.

MARGARITA.

Almanco una sera alla comedia.

LUNARDO.

Siora no. Vòi poder dir, co la marido: Tolè, sior, ve la dago, vegnimo a dir el merito, che no l' ha s'a mai messo maschera sul viso, che no la xè mai stada a un teatro.

MARGARITA.

E cussì, valò avànti sto maridozzo?

LUNARDO.

Gh'aveu dito gnente a la puta?

MARGARITA.

Mi, gnente.

LUNARDO.

Varde ben vedè!

MARGARITA.

Nò in verità, ve digo.

LUNARDO.

Mi credo, vedè, mi credo d'averla maridada.

MARGARITA.

Con chi? Se porlo saver?

LUNARDO.

Zitto, che gnanca l'aria lo sappia. (*Guarda intorno*) Col fio de sior Maurizio.

MARGARITA.

Co sior Filipetto?

LUNARDO.

Sì, zitto, no parlè.

MARGARITA.

Zitto, zitto! De diana xèlo qualche contrabando?

LUNARDO.

No voggio che nissun sappia i fatti mii.

MARGARITA.

Se faralo presto?

LUNARDO.

Presto.

MARGARITA.

L' alo fata domandar?

LUNARDO.

No pensè altro. Ghe l' ho promessa.

MARGARITA.

Anca promessa ghe l'avè?

LUNARDO.

Siora sì, ve feu meraveggia?

MARGARITA.

Senza dir gnente?

LUNARDO.

Son paron mi.

MARGARITA.

Cossa ghe dèu de dota?

LUNARDO.

Quello che voggio mi.

MARGARITA.

Mi son una statua, donca? A mi, figurarse, no se me dise gnente.

LUNARDO.

Figurarse, figurarse, no ve lo dighio adesso?

MARGARITA.

Sior sì; e la puta quando lo savarala?

LUNARDO.

Co la se sposarà.

MARGARITA.

E no i s' ha da veder avanti?

LUNARDO.

Siora no.

MARGARITA.

Seu seguro che el gh'abbia da piaser?

LUNARDO.

Son paron mi.

MARGARITA.

Ben ben, la xè vostra fia. Mi no me n' impazzio; fè pur quel che volè vu.

LUNARDO.

Mia fia no vòi che nessun possa dir d'averla vista, e quel che la vede l' ha da sposar.

MARGARITA.

E se col la vede, nol la volesse?

LUNARDO.

So pare m' ha dà parola.

MARGARITA.

Oh che bel matrimonio!

LUNARDO.

Cossa vorressi? che i fasse prima l'amor?

MARGARITA.

I batte, i batte; vago a veder chi è.

LUNARDO.

No ghe xè la serva?

MARGARITA.

La xè a far i letti: andarò a veder mi.

LUNARDO.

Siora no. No vòi che andè sul balcon.

MARGARITA.

Varè che casi!

LUNARDO.

No vòi che gh' andè, gh' andarò mi... Comando mi, vegnimo a dir el merito, comando mi... Saveu chi xè?

MARGARITA.

Chi?

LUNARDO.

Sior Maurizio.

MARGARITA.

El pare del novizzo?

LUNARDO.

Tasè. Giusto elo.

MARGARITA.

Vienlo per stabilir?

LUNARDO.

Andè de là.

MARGARITA.

Me mandè via?

LUNARDO.

Siora sì; andè via de qua.

MARGARITA.

No volè che senta?

LUNARDO.

Siora no.

Nè l'altro marito dei *Rusteghi* — Simon — è più gentile con la propria moglie.

MARINA.

Vardè che sesti! cossa voleu che el diga quel puto!

SIMON.

Lo savè pur el mio temperamento. In casa mia voggio la mia libertà.

MARINA.

Che intrigo ve davelo mio nevodo?

SIMON.

Gnente. — Ma no voggio nissun.

MARINA.

Perchè no andeu in te la vostra camera?

SIMON.

Perchè voggio star qua.

MARINA.

In verità che sè caro. Aveu mandà per la spesa?

SIMON.

Siora no.

MARINA.

No se disna ancuò?

SIMON.

Siora no.

MARINA.

No se disna?

SIMON.

Siora no.

MARINA.

Ghe mancarave anca questa, che andessi in còlera col disnar!

SIMON.

Za, chi ve sente vù, mi son un strambo, un alocco.

MARINA.

Ma ancuò perchè no se disna?

SIMON.

Perchè avemo da andar a disnar fora de casa.

MARINA.

E me lo disè co sta bona grazia?

SIMON.

Me fe vegnir suso el mio mal...

MARINA.

Caro marìo, compatìme, gh'avè un natural che dele volte fe rabbia.

SIMON.

No lo cognosseu el mio natural? Co lo cognossè cossa fe ste scène?

MARINA.

Dove andemio a disnar?

SIMON.

Vegnirè con mi!

MARINA.

Ma dove?

SIMON.

Dove che ve menarò mi.

MARINA.

Per cossa no voleu che lo sappia?

SIMON.

Cossa importa che lo sappiè? Co sè co vostro marìo, no stè a cercar altro.

MARINA.

In verità, me parè mato. Bisogna ben che sappia dove che s'ha da andar, come che m'ho da vestir, che zente ghe xè. Se ghe xè suggezion, no voggio miga andar a farme smatar.

Non tutte le mogli dipinte dal Goldoni sono, però, sottomesse come Margarita e Marina. Udite la siora Felice, nella stessa commedia.

FELICE.

Credela forse che mio marito sia zeloso? Ohe! sior Cancian, defendeve. Senti, i ve crede zeloso. Mé maraveggio de ela, sior Conte. Mio marìo xè un galantomo, el sa che muggier che el ga; nol patisse sti mali, e se el li patisse ghe li farave passar. La sarìa bela che una donna civil no podesse trattar onestamente un signor, una persona pulita, che vien a Venezia per sti quattro zorni de carneval, che me xè stada raccomandada da un mio fradelo che xè a Milan! Cossa diseu, Marina, no saravela una inciviltà? no saravela un'asènaria? Mio marìo no xè de sto cuor, el gh'ha ambizion de farse merito, de farse onor, el gh'ha gusto che so muggier se deverta, che la fazza bona figura, che la staga in bona conversazion. N'è vero, sior Cancian?

CANCIAN (*masticando*).

Siora sì.

In un'altra scena dei *Rusteghi* si dice alla moglie di Cancian:

Dubito che suo marito stia poco bene.

FELICE.

Dasseno? Oh poveretta mi! me despiasarave assae. — Cossa gh'aveu, sior Cancian?

CANCIAN.

Gnente.

FELICE.

Per cossa diseli che el gh'ha mal?

RICCARDO.

Perchè ha detto che vuol andare a dormire a due ore di notte.

FELICE (*a Cancian*).

Dasseno? Fè ben a governarve, fio mio.

CANCIAN.

Ma ghe vegnirè anca vu.

FELICE.

Oh! aponto; non v'arecordè che avemo da andar a l'opera?

CANCIAN.

A l'opera mi no ghe vago.

FELICE.

Come? Questa xe la chiave del palco: me l'avè pur comprada vu.

CANCIAN.

L'ho comprada... l'ho comprada, perchè m'avè incinganà; ma a l'opera mi no ghe vago, e no gh'avè da andar gnanca vu.

FELICE (*forte*).

Oh caro! el burla sala? El burla savè Marina? el mio caro marìo me vol tanto ben, el m'ha comprà el palco e el vegnarà a l'opera con mi: n'è vero, fio?... (*Piano a Cancian*) Senti sa, no far el mato, che povereto ti!

MARINA (*da sè*).

Oh che gaìna!

FELICE (*a Riccardo*).

Vorla restar servida con mi? ghe xè logo in tel palco, n'è vero, sior Cancian?

CANCIAN (*da sè*).

Siestu maledetta! La me fa far tutto quel che la vol!

* * *

Mentre gli storici vi descrivono le veglie notturne del ridotto e dei casini, Goldoni vi fa entrare nelle bische del popolo, e, in luogo della aristocratica *basèta*, vi mette dinanzi i giuochi più umili del *lotto* e della *mora*.

Intorno alla mora stavano affaccendati i gondolieri e gli osti: intorno al lotto le più furbe comari della città, i venditori di stracci, i fornaj, le fantesche e i negozianti.

Ogni mosca che volava aveva un significato.

Chi sognava *agnelli* giuocava il cinquant'otto, chi sognava orsi l'ottant'otto.

Le più accanite giuocatrici erano le zitellone, e le vedove. Costoro ne facevan mestiere, predicevano la ventura, davano i numeri — e riempivano il sacchetto.

Siora Lugrezia, nelle *Donne gelose*, vive col lotto e vive riccamente.

« Va a tuti i teatri. Tute le prime recite le xe soe. Abiti,

no se parla. Tabarazzi, co' tanto de bordo. Bauta de merlo. Cossazze, via, cossazze! » (1).

Alle comari s'aggiungeva spesso qualche mercante ruinato, il quale fidava nelle vincite del lotto per riparare ai suoi guaj.

Esempio, Sior Boldo, orefice:

LUGREZIA.

Oe! dopo che son vedoa ho chiappà do terni, e cinque ambi. Vedeu sti manini? Li gh'ho per causa del lotto. M'ho fatto della bella robetta. El mondo mo dise che fazzo, che brigo, ma mi lasso che i diga, e i fatti mii non li conto a nissun.

BOLDO.

Mo via, cara siora Lugrezia, feme vadagnar sto terno anca a mi. A vu ve confido quel che no sa nissun a sto mondo. In bottega no gh' ho deboto più gnente. No gh' ho altri arzenti che quei pochi, che vedè in mostra, e sta mattina per metter una firma ho rotto el collo a una scatola de Franza, e gh'ho perso drento ventiquattro lire.

LUGREZIA.

Consoleve che no sè solo. Se savessi quanti che ghe ne xe, che no gh'ha altro che la mostra! E quanti che tiol de la roba imprestio per coverzer le so magagne. Orsù lassemo andar ste malinconie. Che numeri gh' aveu?

---

(1) Atto primo, scena prima.

BOLDO.

El 29 e el 58.

LUGREZIA.

El 29 me piase, ma el 58 no, vedè.

BOLDO.

E sì mo l'ho cavà da una cabala che no fala mai.

LUGREZIA.

Mi a le cabale no ghe credo. I mi insoni i xe altro che cabale!

BOLDO.

I ho fatti provar da mia nezza; e i gh'ha resposo pulito.

LUGREZIA.

Cossa s'ala insunià?

BOLDO.

Fogo, un mondo de fogo.

LUGREZIA.

Sì ben, fogo xe bon sogno; ma el 58 nol vien seguro.

BOLDO.

Mo perchè?

LUGREZIA.

Oh nol vien certo! Vedè ben, caro vu, i agneli el dà el 58, e mi xe tre note che me insonio dei orsi. El xe l'88.

BOLDO.

E pur sti do numeri i me piase.

LUGREZIA.

29 sì, ma 58 no.

BOLDO.

Diseme mo i vostri.

LUGREZIA.

Sentì se de tre no ghe ne vien fora do, mueme el nome, 8, 37, 88.

BOLDO.

8, 37, 88, no l'8, no.

LUGREZIA.

Oh! cossa diseu? L'8? El xe seguro, ghe ziogherave la testa. Sentì se el pol esser più chiaro de cusì. Me par che fusse vivo el povereto de mio mario. Savè che el giera cusì ridicolo, allegro. (Oh siestu benedetto dove ti xe!) E cusì el fa, el dise: Lugrezia, vustu mandolato? Si ben, digo. Tiò el dise, e el me ne dà tanto de pezzo. Savè che el mandolato dà l'8. Ma, gnente, sentì se el pol esser più chiaro. Ho tiolto sto mandolato e me l'ho magnà tutto. Co l'ho magnà, me par che mio mario me vegna arente, e che el me diga: Oe! Lugrezia, t'ho dà el mandolato, me dastu gnente? E mi, che savè che son sempre stada co mio mario, povereto! un poco rustegheta, volteghe la schiena, e via. Vedeu? Capiu sior Boldo? Saveu cossa che xe l'8! Ah! ve par che siemo a segno?

BOLDO.

Sì ben, l'8 xe seguro.

LUGREZIA.

Oh! co mi ve digo una cossa, podè star coi vostri ochi serai. Su l'8 ghe ziogheria la camisa.

BOLDO.

Via, femo sta cinquina: 8, 37, 58, 29 e 88.

LUGREZIA.

El 58 no lo voggio.

BOLDO.

Mo per cossa?

LUGREZIA.

Nol xe bon. L'ho provà za quindese zorni, e me son insunià del sangue.

BOLDO.

Sangue de cossa?

LUGREZIA.

Sangue.... No v'è bisogno che ve diga de cossa.

BOLDO.

Mo ghe xe del sangue bon, e del sangue cattivo.

LUGREZIA.

Mo via, co ve digo che nol xe bon, nol xe bon.

BOLDO.

Cavemo donca el 58: che numero ghe metteremio?

LUGREZIA.

Mettemoghe.... el 90.

BOLDO.

Oh sempre sto 90!

LUGREZIA.

Sta volta mo el me piase.

BOLDO.

Per cossa mo ve piaselo?

LUGREZIA.

Perchè ogni volta che me insonio campanieli, vien fora el 90.

BOLDO.

V'aveu insunià campanieli alti?

LUGREZIA.

Oo! xe tre notte che me par de veder el svolo del zioba grasso. Ve par che el campaniel sia alto?

BOLDO.

Sì ben, el 90. Mettemoli per regola *(cava carta e penna da lapis)*. 8, 29, 37, 88, 90.

LUGREZIA.

Se no vadagnemo el terno sta volta, spueme in tel muso.

BOLDO.

De quanto voleu che zioghemo sta cinquina?

LUCREZIA.

Mi no voi zogar altro che tre lire.

BOLDO.

Tre lire sole! Numeri de sta sorte, xe pecà a no zogarli de assae.

LUCREZIA.

De quanto i vorressi ziogar?

BOLDO.

Almanco de mille.

LUCREZIA.

Terno secco?

BOLDO.

Oh giusto! Ambo diese.

LUCREZIA.

Oh ghe vol troppo!

BOLDO.

Ghe vorrà 24 lire e 16 soldi.

LUCREZIA.

Fè una cossa, sior Boldo, zogheli vu a metà, e metè fora i bezzi che ve li darò. Me credeu?

BOLDO.

No ghe xe sti bisogni; sè parona.

LUGREZIA.

Ma zioghieli de do mille, savè?

BOLDO.

Siora sì.

LUGREZIA.

E ambo vinti.

BOLDO.

Volentiera.

LUGREZIA.

Via, sior Boldo, andèli a zogar subito.

BOLDO.

Subito.

LUGREZIA.

E la firma portemela a mi.

BOLDO.

Vu volè la firma?

LUGREZIA.

Si ben perchè, vedeu? la note me la meto sotto el cavezzal, e la matina ve so dir de seguro, se avemo venzo, o se avemo perso.

BOLDO.

Eh! che avemo da vadagnar seguro. No ve indubitè.

LUGREZIA.

N'importa, n'importa, portemela, che g'ho bon augurio. Ogni volta che ho abuo le firme fora de man ho sempre perso.

BOLDO.

Via, ve la porterò.

LUGREZIA.

I batte.

BOLDO.

No vorave esser visto.

LUGREZIA.

Andè in cusina, diseghe alla serva che la varda chi è. Se xe qualchedun che ve daga ombra, lassè che el vegna, e po andè via.

BOLDO.

Brava siora Lugrezia, sè una dona de garbo.

LUGREZIA.

Ma vardè ben che vostra muggier....

BOLDO.

Eh! se vadagno un terno grosso, gh'ho in cesto mia muggier, e tuti i mii parenti. (1).

---

(1) Atto primo, scena sesta.

Ma non è solamente col lotto che i giuocatori dissipavano le loro sostanze e che le vedove e le zitellone ammassavano gioje e danaro.

I giovani appartenenti a ricche famiglie — ancorchè non patrizie — si davano corpo e anima al *faraone*, e nei caffè, nelle bische, provavano quelle stesse emozioni le quali i nobili sentivano dinanzi a un tavoliere, al ridotto o al casino.

Udite il *Giuocatore:*

« Ecco fatto il taglio — Sette a due zecchini — Tre a due zecchini — Fante a sei — Tre e fante — Tre ha vinto, fante ha vinto — Tre — Fante — Ecco il tre, avete vinto — Paroli — È andato, fante ha vinto — Paroli — Va subito — Oh maledetto fante!; or ora conteremo — .... Il diavolo dorme; ne ho tirata una.... Povero me!.... Sì, sì giocheremo fino a domani — Ma, diavolo, perchè non vieni a portarmi via? — Li ho perduti tutti, non ho più un soldo; son disperato. Dov'è un laccio da impiccarmi, dove un coltello da trafiggermi, il cuore? perchè non viene un fulmine a incenerirmi? »

E nel *Vecchio bizzarro:*

— « Va il due a quattro ducati.
— Va. Due è andato.
— Due ha perduto, voglio quattro ducati.
— Due al resto di venti ducati.
— Va un punto.
— Vada quel che volete.
— Otto a un ducato.
— Otto, punto stravagante; va l'otto.
— Otto. Avete guadagnato. »

*
* *

Non manca al teatro del Goldoni quella più vasta osservazione la quale, abbandonando il singolo individuo per tutta una classe di uomini — con tocchi più larghi e sicuri e con intendimenti più universali — raccoglie, dentro a un quadro, il completo manifestarsi di un episodio della vita pubblica.

Nelle *Donne Curiose*, ad esempio, il poeta veneziano s'è studiato di rappresentare, sotto un titolo ben coperto, una loggia di Franchi Muratori esistente — allora — a Venezia (1).

E, infatti, le teorie del Rousseau, del Crébillon, del Marmontel, del Voltaire e dell'Holbach avevano già varcate le lagune, invasando la mente di alcuni — per modo che un Angelo Quirini e il medico Girolamo Festari di Valdagno intrapresero un viaggio a Férney al solo scopo di visitare e complimentare l'autore della *Zaira*.

E la loggia cui allude il Goldoni nelle *Donne Curiose* — e alla quale dovette riferirsi, cangiando nomi, sito e condizione degli aggregati — era, forse, quella stessa che sorgeva in un palazzo di *San Simeone grande*, al rio Marin, di proprietà di Marco Contarini.

---

(1) Memorie di Goldoni.

Fra gli affiliati a quella loggia troviamo un Michele Sessa, napoletano, gran venerabile: poi, i patrizî Girolamo Zustinian, Antonio Marin, Francesco Battaggia, Giuseppe e Alessandro Albrizzi, i Memmo, Moisè Pisani, Paolo Renier, Nicolò Erizzo, Morosini e altri (1).

Ma in nuovi ambienti ci trasporta e nuove cose ci rivela il Goldoni, discorrendo di educazione, di istruzione, di affari: spassandosi a fare i ritratti dei *cortesani*, degli *scrocconi* e delle *servette*.

E mostra qua (2) come i padri condannassero le figliuole all'ago e alla calzetta, paurosi di istruirle e di educarle, mentre più là (3) ci fa vedere come quelle stesse le quali frequentavano certe scuole non imparassero che a cucire e a dir su il *Peana*, antico inno in onore di Apollo, privo affatto di senso comune.

Giudichi da sè il lettore della insulsaggine di quest'inno:

Pea, Pea, Pea,
Son de dona Ana Marea,
Per cento e cinquanta
Sentae su una banca,
Per uno, per do, per tre, per quattro,
Per cinque, per sie, per sete, per oto,

---

(1) Mutinelli.
(2) I *Rusteghi*.
(3) I *Mercanti*.

Tira drento quel ch'è coto
Quel ch'è coto alla romana
Sete gazete a la settimana
Palazzo, palazzeto
Tira drento quel bel ochieto.

In alcune commedie Goldoni ci fa passare dinanzi agli occhi i venditori di cerotti, attorniati dalle quattro maschere della commedia italiana: il *Brighella*, l'*Arlecchino*, il *Pantalone*, e l'*Amoroso*.

Ne' suoi tipi, ne' suoi caratteri più audaci e faceti ci rappresenta — qua e là — i tre famosi avventurieri Vitali Buonafede, Casali e Rubini.

Nè tralascia il Goldoni la pittura di quei giovani allegri i quali — travestiti da cenciajuoli — percorrevano le strade di Venezia, e attiravano alle finestre le loro innamorate cantando in falsetto:

Chi ha drapi vechi da vender,
Chi ha cuori d'oro (1) vechi da vender.
El xe qua el strazzariol,
Che farà quel ch' l pol
Per vender e per comprar
E anca per baratar:
Ma no' l xe cussì mato
De far tristo barato.
El vende roba neta

(1) Pelli concie di bue vagamente indorate a Venezia, le quali si usavano per tappezzare le pareti.

E no' la vol sporcheta.
De assae noi se ne in cura,
Ma el vol roba segura,
Che se possa esitar,
O almanco noliziar;
Ma prima de comprarla
El vorà visitarla. (1).

Nel tempo stesso un altro amante — mascherato da pescivendolo napoletano — cantava, in tono di romanza:

Vorria che fosse uciello e che volasse
E che tu m'encapasse alla gajola;
Vorria che fosse Cola e che parlasse,
Per cercare quattr'ovà a sua fegliola;
Vorria che fosse viento, e che sciosciasse
Per te levà da capo la rezzola;
Vorria che fosse ufera, e tozzasse
Per mettere paura alla fegliola,
Alla fegliola ebbà (2).

E, intanto, per il Canalgrande, si udivano i gorgheggi delle donne alla moda; e Agnese Amurat (3) mormorava il ritornello:

---

(1) Le *Donne gelose.*
(2) La *Mascherata.*
(3) Il *Bugiardo.*

Idolo del mio cuor
Ardo per vù d'amor
E sempre, o mia speranza
S'avanza el mio penar (1).

Nella *Gastalda veneziana*, nella *Moglie saggia*, nella *Cameriera Brillante*, sono meravigliosamente descritti gli scrocconi d'ogni genere, e quei *Pantaloni* i quali si rivolgevano sempre ai loro fattori con la frase sacramentale:

— Caro vechio fe vù (2).

Non discorro dei parassiti. A Venezia essi pullulavano e, sotto i nomi più ampollosi, più strani e più contorti, non si peritavano di nascondere la loro miseria e la loro fame.

Ed ecco il Goldoni a incorniciarli ne' suoi quadri, a prestar loro, sulla scena, i titoli più sonori: Policarpio di Albacava, marchese di Casteldoro, di Ripaverde, feudatario di Montefosco, conte di Bosconero, cavaliere di Ripafiorita.

Tutti costoro son gentiluomini campagnoli — poichè all'aristocrazia delle città il Goldoni non poteva, per le ragioni dette più sù, metter mano.

---

(1) L'uomo di mondo.
(2) Il prodigo.

Di questi il Goldoni coglie il lato ridicolo più presto che il delittuoso, ma non pertanto si piace di alludere, qua e là, alle loro astuzie, le quali rasentano talvolta — e molto da vicino — il codice penale.

***

Nelle commedie del Goldoni troviamo sempre qualche episodio il quale si riferisce a questo o a quell'avvenimento della vita del poeta.

Il *Teatro comico*, ad esempio, è la pittura fedele del dietro scena della compagnia Medebac di cui Goldoni, nella sua qualità di autore, faceva parte.

Molte avventure amorose del Goldoni sono intessute, qua e là, nelle *Donne gelose*, nel *Cavaliere di spirito* e nell'*Antiquario*. L'intreccio principale dell'*Avventuriere onorato* si svolge intorno a un episodio della vita domestica di Goldoni. Il dottor Polisseno non è, infatti, che l'autore dei *Rusteghi*, e Marzio è il fratello di lui.

Ma ove il grande artista s'inspirò più singolarmente alle avventure della sua vita, ove trasfuse tutta l'acutezza del suo spirito indagatore, ove — da costumi e da usanze locali, da battibecchi, da gelosie, da puntigli e da capricci seppe cavare argomenti di commedia — è nelle *Baruffe chiozzotte*.

Il lavoro di analisi dice qua la sua ultima parola. Da ogni atto, da ogni scena, quasi da ogni frase, esce,

potente di verità e d'efficacia, la riproduzione dei costumi e delle usanze di quella bizzarra città del sale e del pesce ove Goldoni fu coadjutore dell' inviato della Repubblica.

« Ero stato nella mia gioventù a Chioggia in qua-
« lità di coadjutore del cancelliere criminale — scrive
« il Goldoni al capitolo XLII delle sue *Memorie* —
« impiego che corrisponde a quello di sostituto del
« luogotenente criminale. Avevo trattato con quella
« numerosa e tumultuante popolazione di pescatori,
« di marinai e donniciuole che altro luogo non hanno
« di conversazione, se non la pubblica via. Conoscendo
« i loro costumi, il loro linguaggio, il loro brio e la
« loro malizia, mi trovavo in istato di dipingerli: e
« non più di venticinque miglia distante da questa
« città, si conoscevano perfettamente i miei originali. »

Il *Cogidor Isidoro* è null'altri che lo stesso poeta, obbligato a ingojarsi, da mattina a sera, le dispute e le recriminazioni dei chiozzotti.

Bisogna vederlo alle prese coi Toni, coi Tita-nane, coi paron Fortunati, coi Toffoli Marmotina, con le Luciete, le Pasque e le Orsete!

Udite la scena dell'atto secondo tra Isidoro e Toffolo:

TOFFOLO.

Lustrissimo sio Cancelliere.

ISIDORO.

Mi no son el Cancellier; son el Cogitor.

TOFFOLO.

Lustrissimo sio Cogitore.

ISIDORO.

Cossa vustu?

TOFFOLO.

L'abbia da savere, che un baron, lustrissimo, m'ha fatto impazzo, e el m'ha manazzao col cortelo, e el me voleva dare, e po dopo xè vegnu un'altra canaggia, lustrissimo....

ISIDORO.

Siestu maledetto! Lassa star quel lustrissimo.

TOFFOLO.

Mi no, sio Cogitore, la me staga a sentire; e cusì, comuodo ch'a ghe diseva, mi no ghe fazzo gnente, e i m'ha dito, che i me vuol amazzare.

ISIDORO.

Vien qua: aspetta *(prende un foglio per scrivere).*

TOFFOLO.

So quà, lustrissimo. *(da sè)* (Maledii! I me la gh'a da pagare).

ISIDORO.

Chi estu ti?

TOFFOLO.

So battellante, lustrissimo.

ISIDORO.

Cossa gh'astu nome?

TOFFOLO.

Toffolo.

ISIDORO.

El cognome?

TOFFOLO.

Zavatta.

ISIDORO.

Ah! no ti xè Scarpa, ti xe Zavatta.

TOFFOLO.

Zavatta, lustrissimo.

ISIDORO.

Da dove xèstu?

TOFFOLO.

So Chiozzotto da Chiozza.

ISIDORO.

Astu padre?

TOFFOLO.

Mio pare, lustrissimo, el xe morto in mare.

ISIDORO.

Cossa gh' avevelo nome?

TOFFOLO.

Toni Zavatta, Barracucco.

ISIDORO.

E ti gh' astu nissun soranome?

TOFFOLO.

Mi no, lustrissimo.

ISIDORO.

Xè impossibile, che non ti gh'abbi anca ti el to soranome.

TOFFOLO.

Che soranome vuorla che gh'abbia?

ISIDORO.

Dime caro ti: no xèstu stà ancora, me par, in Cancelleria?

TOFFOLO.

Sio sì, una volta me son vegnù a esaminare.

ISIDORO.

Me par se no m' ingano, d' averte fatto citar col nome de Toffolo Marmottina.

TOFFOLO.

Mi so Zavatta, no so Marmottina. Chi m' ha messo sto nome, xè stao una carogna, lustrissimo.

ISIDORO.

Debotto te dago un lustrissimo sulla copa.

TOFFOLO.

L'abbia la bontà de compatire.

ISIDORO.

Chi xè quei, che t'ha manazzà?

TOFFOLO.

Paron Toni Canestro, e so fradelo Beppe Cospettoni; e po dopo Titta-Nane Moletto.

ISIDORO.

Gh'aveveli arme?

TOFFOLO.

Mare de diana, se i ghe n'aveva! Beppe Cospettoni gh'aveva un cortelo da pescatore. Paron Toni xè vegnuo fuora con un spadon da taggiare la testa al toro; e Titta-Nane gh'aveva una sguea de quele che i tien sotto pope in tartana.

ISIDORO.

T'hai dà? T'hai ferio?

TOFFOLO.

Made. I m'ha fatto paura.

ISIDORO.

Per cossa t'hai manazzà? Per cossa te voleveli dar?

TOFFOLO.

Per gnente.

ISIDORO.

Aveu crià? Ghe xè stà parole?

TOFFOLO.

Mi no gh'ho dito gnente.

ISIDORO.

Xèstu scampà? T'astu difeso? Come xèla fenia?

TOFFOLO.

Mi so stà là... cussì... Fradeli, digo, se me volè mazzare, mazzème, digo.

ISIDORO.

Ma come xèla finia?

TOFFOLO.

Xe arrivao delle buone creature, e li ha fatti desmettere e i m'ha salvao la vita.

ISIDORO.

Chi xè stà ste creature?

TOFFOLO.

Paron Fortunato Cavicchio, e so muggiere donna Libera Galozzo, e so cugnà Orsetta Meggiotto, e un'altra so cugnà Checca Puinetta.

ISIDORO *(da sè a scrive).*

(Sì, sì, le cognosso tutte custie. Checca tra le altre xè un bon tocchetto). Ghe giera altri presenti?

TOFFOLO.

Ghe giera donna Pasqua Fersora, e Lucietta Panchiana.

ISIDORO *(da sè e scrive).*

(Oh anca queste so chi le xè. Gh' astu altro da dir?

TOFFOLO.

Mi no, lustrissimo.

ISIDORO.

Fastu nessuna istanza alla Giustizia?

TOFFOLO.

De cossa?

ISIDORO.

Domandistu che i sia condannai in gnente?

TOFFOLO.

Lustrissimo sì.

ISIDORO.

In cossa?

TOFFOLO.

In galla, lustrissimo.

ISIDORO.

Ti su le forche, pezzo de aseno.

TOFFOLO.

Mi, sior? Per cossa?

ISIDORO.

Via, via panpalugo. Basta cussì, ho inteso tutto.

Di queste scene nella commedia ce n'è molte: e ogni espressione rivela l'indole del chioggiotto, propria a tutti gli insulari — tra il bonario e il vendicativo, tra il querulo e il chiassoso.

IV.

Carlo Goldoni non aveva scritto peranco il suo capolavoro. Ed era riserbata ai francesi la sorte di applaudirlo per i primi.

Perchè la fama del Goldoni era giunta sino a Parigi — ove i comici italiani recitavano, allora, nell'antico palazzo di Borgogna, in via Mauconseille, e ove l'amoroso Zannuzzi, l'arlecchino Bertinazzi, la signorina Camilla, il Collalto, il Chiavarelli, il Rubini, la Savi e la Piccinelli formavano la delizia del pubblico.

Il quale si divideva, specialmente, fra i due teatri italiano e francese.

In quest'ultimo si recitavano le commedie del Molière, e, tratto tratto, quelle del Diderot. Chi portava la palma era l'attore Grandival, insuperabile Alceste.

Goldoni era già conosciuto in Francia, e l'ammirazione ch'ebbe per lui Voltaire gli tornò molto proficua.

È noto quale lettera entusiastica scrivesse al poeta veneziano l'autore della *Zaira*. Vale la spesa di ricordarla, anche perchè Voltaire la dettò in lingua italiana.

« Signor mio pittore e figlio della natura, vi amo dal tempo « ch'io vi leggo. Ho veduto la vostra anima nelle vostre opere. « Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificata la « scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senno. « Oh che fecondità! Mio signore, che purità! Avete riscattato « la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare « le vostre commedie: *L'Italia liberata dai Goti*. La vostra « amicizia mi onora, mi incanta. Ne sono obbligato al signor se- « natore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. « Vi auguro, mio signore, la vita più lunga e più felice, giacchè « non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete « di farmi un grand'onore e m'avete fatto il più gran piacere. »

Per mezzo di amici influenti Carlo Goldoni fu presentato alla corte di Francia e divenne maestro delle principesse.

« Elleno stesse, scrive il poeta nelle sue *Memo-* « *rie*, mandarono a chiamare il ministro. — Non si

« tratta, gli dissero, di creare un nuovo impiego per
« una persona che debba prestar servizio, ma si
« tratta di ricompensare chi ha servito. — Dopo il
« qual discorso fecero la domanda di seimila franchi
« annui per me. Parve troppo al ministro che disse:
« — Son persuaso che il signor Goldoni sarà contento
« di quattromila franchi di stipendio. — Le princi-
« pesse lo presero in parola, e restò nell'atto conclusa
« la cosa. — Contento della mia sorte, andai subito a
« ringraziare le principesse che trovai più contente
« anche di me. Ebbero esse la bontà di assicurarmi
« che in una maniera o nell'altra avrei avuti un
« giorno per scolari i loro nipoti, e che l'assegna-
« mento che avevo ottenuto, altro non era che il
« principio delle beneficenze che speravano farmi
« godere a suo tempo. Se non ho poi approfittato di
« questo favore, mia unicamente è la colpa; e torno
« a ripetere che non ho saputo mai fare da cortigiano,
« sebbene fossi in corte. »

Si può credergli sulla parola e ci si meraviglia anzi ch'egli — col suo spirito indipendente — abbia potuto fare il pedagogo, sia pure delle delfine di Francia.

Ma, da Venezia, egli non aveva portato nulla e i pochi quattrini che guadagnò a Parigi, col teatro, sfumarono presto.

Col profitto cavato dall'impiego Goldoni potè attendere a' suoi studî e occuparsi dei comici. Imparò

la lingua francese e prese con essa grande dimestichezza, non già traducendo, ma « creando, imagi- « nando, inventando. »

Non era ancora in grado di scrivere una commedia in francese, ma volle provarvisi, procedendo, in qualche modo — e come dice egli stesso — *a tastoni.*

Andava in cerca di soggetti: e credette averne trovato uno in casa di certa signora parigina. « Fui « una volta invitato a pranzo da una signora ama- « bilissima, dice egli: Ci vo dunque a due ore e « trovo la signora vicino al fuoco in compagnia di « un tal signore con lunghi capelli, e che non era « nè consigliere al Parlamento, nè al *Châtelet,* nè « alla Corte dei sussidii, nè a quella dei conti, nè « referendario, nè avvocato, nè procuratore. La si- « gnora mi presenta al signore, e gli fa noto il mio « nome. Il signore fa l'atto di volersi alzare dal suo « posto: lo prego, come vuole la convenienza, di non « darsi verun incomodo; ed egli senza farsi pregare « di più resta sulla seggiola. Vo' render conto della « nostra conversazione; e per evitar l'*egli dice,* ed « *ella dice,* stendere un dialoghetto tra il signore, la « signora, e me. »

SIGNORA.

Signore, voi dovete conoscere per fama il signor Goldoni.

SIGNORE.

Non è questi un autore italiano?

SIGNORA.

.. Appunto: egli è il Molière *(conviene condonare tale esagerazione ad una garbata signora).*

SIGNORE.

Oh questa sì ch'è particolare! Il signore dunque si chiama anche Molière?

SIGNORA *(ridendo).*

Ma non vi ho pur detto, ch'egli è il signor Goldoni?

SIGNORE.

Ebbene, signora, che c'è da ridere? l'autore francese si chiamava Poquelin de Molière! Perchè dunque un italiano non potrebbe chiamarsi Goldoni di Molière? *(volgendosi verso me).* La signora ha molto acume; ma è donna, e vuol sempre aver ragione, ma io la correggerò.

SIGNORA (*con aria brusca*).

Eh.... via.... via.... quietatevi.

SIGNORE (*alla Signora*).

Voi siete amabile, siete ammirabile, siete divina (*volgendosi di nuovo verso di me*) Signore, voi siete autore, e siete italiano, vi sarà dunque nota una commedia italiana.... una commedia.... che io ho sulla punta della lingua: ella è.... ella è.... mi è fuggito dalla memoria il titolo.... ma non importa. È in somma una commedia, che ha il Pantalone.... l'Arlecchino, il dottore, il Brighella. Oh! ora poi dovete indubitatamente sapere che commedia sia.

Io.

Veramente, se vossignoria non ha da favorirmi altri riscontri....

SIGNORA.

Signori, è in ordine; andiamo a pranzo. (*Il signore dà il braccio alla signora, ma ella prende il mio*).

SIGNORE.

E che? Voi dunque, signora, mi rifiutate? eppure io non vi adoro meno degli altri. (*Entrati a tavola il Signore prende posto accanto alla Signora e s'impossessa subito del cucchiajone*).

SIGNORE.

Come, signora, voi date zuppa a un italiano?

SIGNORA.

Oh bella! e che cosa dunque, secondo voi, bisognava fargli?

SIGNORE (*scodellando la zuppa*).

Maccheroni, maccheroni: gl'italiani non mangiano altro che maccheroni.

SIGNORA.

Ma voi siete singolare, signor della Clo....

SIGNORE (*alla Signora*).

Zitta.

SIGNORA (*un poco irata*).

Come sarebbe a dire, signore? Voi siete questa mattina molto incivile.

SIGNORE.

Zitta, dico, mia bella; zitta, mia cara, mia adorabile.

Io.

Ma non sarebbe permesso di sapere il nome della persona con la quale ho l'onore di pranzare?

SIGNORE (*a me*).

Signor mio, non è possibile, io sono qui incognito.

SIGNORA.

Che cosa dite voi d'incognito, signor della Cloche? credete forse stando qui, di essere ad un albergo, ovvero in luogo di cattiva fama? In casa mia si viene così onoratamente che in qual si voglia altro luogo; e questa sarà assolutamente l'ultima volta che voi ci metterete piede.

« Per vero dire, la signora era oltre modo edu-
« cata e sensitiva; ma, per sua disgrazia, aveva
« qualche cosa da rimproverarsi; onde, credutasi
« offesa dalla proposizione del giovane scimunito,
« prorompe in dirotto pianto, e le vien male. Ac-
« corre subito la cameriera, la conduce in camera;
« il signore vuol seguirla, ma gli è chiuso l'uscio in
« faccia. In questo scompiglio io mi alzo da tavola;
« e siccome faceva freddo, vado a scaldarmi nella
« sala attigua. Il signore, punto anch'esso quanto la
« signora, passeggiava da un capo all'altro della
« stanza, andando di tempo in tempo a gettarsi sul

« sofà, sulle sedie, sugli sgabelletti. Che peccato, ve-
« der guastare colla sua lunga capigliatura quei mo-
« bili elegantissimi! Non sapendo a qual partito
« appigliarmi, nè avendo desinato, rivolgo il discorso
« al signore per sapere solamente se egli contava
« di restare. — Voi altri italiani (egli soggiunse) siete
« veramente felici; le donne del vostro paese vi sono
« schiave; ma qui siam noi che le guastiamo, e ci
« facciam torto coll'adularle e secondarle. — Signore
« (io gli risposi), in Italia le donne si rispettano in
« egual modo che in Francia, specialmente poi quando
« sono amabili come questa. — Ma..... ella è in col-
« lera.... ne sento rammarico, sono nella massima
« agitazione. Eh! non è niente, non è niente (egli
« riprese); voi la vedrete ritornar da noi quanto
« prima.

« Ciò detto, va immediatamente all'uscio della ca-
« mera, picchia, grida; l'uscio si apre, ed ecco fuori
« la cameriera. — La mia padrona (ella dice) è a
« letto; per oggi non vedrà più alcuno. — Indi chiude
« nuovamente l'uscio, ed urta la mano dell'uomo di
« importanza che voleva entrare. Egli batte co' piedi,
« e minaccia; poi rivoltosi a me: Andiamo (mi disse),
« andiamo a pranzo in qualche luogo. — A dire il
« vero ne avevo bisogno quanto lui. Usciamo adunque
« insieme, attraversiamo il Palazzo Reale, ed il si-
« gnore vede due signorine passeggiare nei boschetti,
« onde gli vien voglia di seguirle, e m'obbliga a non

« lasciarlo. Io ricuso, ma egli sempre le seguita da
« sè solo, dimodochè mi pianta là come un palo. Vo
« allora subito a pranzo allo *Svizzero*, contentissimo
« di essermene liberato. Non mancai di prender
« memoria di questo originale nel mio libretto dei
« ricordi, non già col fine di rappresentarlo in teatro,
« ma per l'unico piacere di riempir qualche vuoto
« in conversazione. »

La signora di cui si occupa il Goldoni in questa briosa pagina delle sue memorie, lo incoraggiò più tardi a scrivere per il teatro francese e — poco dopo — il grande artista dettò il *Burbero benefico* che fece rappresentare a Parigi il 4 novembre 1771, e, l'indomani, a Fontainebleau.

Il successo fu clamoroso, entusiastico e restò un avvenimento nella storia del teatro poichè, con la sua commedia, Goldoni forzò un popolo che sente così orgogliosamente di sè a tributare a lui — artista straniero — gli stessi allori dati al Molière.

L'esecuzione del *Burbero benefico* è considerata pur essa un avvenimento negli annali della scena parigina.

Ecco come l'ha giudicata il Goldoni medesimo:

« Non è possibile rappresentare con più verità la
« parte del *Burbero benefico*, di quello che la rap-
« presentò il signor Préville. Quest'attore inimitabile,
« estremamente gajo e di fisonomia ridente, seppe
« così bene nascondere il suo naturale e le sue

« maniere proprie, che negli sguardi e nei moti si
« vedeva l'asprezza del carattere, e, nello stesso tempo,
« la bontà di cuore del protagonista. Costava minor
« fatica al signor Bellecour il carattere di Dorval,
« perchè flemmatico come il personaggio; con tutto
« questo egli vi si adoperò con quella intelligenza
« e perfezione d'arte che si richiedevano per farlo
« spiccare — e faceva un meraviglioso contrasto con
« la vivacità di Geronte. La parte di Dalancour non
« era d'importanza conveniente alla capacità e all'alto
« ingegno del signor Molè; nonostante la recitò con
« compiacenza, e la cedè pochi giorni dopo — ma — alla
« morte del signor Bellecour — prese quella di Dorval,
« e la sostenne a perfezione. Benchè stimassi molto
« il signor Molè, nulla di meno confesso con sincerità
« che in questa occasione egli mi riempì di meravi-
« glia; ed avendolo veduto sempre superare tutti gli
« altri nella rappresentazione dei caratteri vivaci,
« nelle energiche passioni, nelle scene più importanti,
« ero perciò stupito nel vederlo prendere il tòno, il
« gesto, e la freddezza d'animo di un personaggio
« tanto opposto al suo naturale e al suo gusto — ed
« ecco l'uomo abile, ecco il vero comico.

« Nuova affatto per il teatro — e anche non facile
« a sostenersi — era la parte della Dalancour, recitata
« dalla signora Préville, ma — per un'attrice di tanto
« merito — nulla poteva esservi di difficile. Difatti ella
« rappresentava bene le parti tanto fra loro diffe-

« renti, quanto sono quelle di civetta, di semplice e
« di donna sensata. La signorina Doligny poi diede
« in questa commedia nuove prove del suo ingegno,
« del suo zelo e della sua precisione — non essendo
« possibile rappresentare con più verità e grazia la
« parte di amante timida ed onesta. La signora Bel-
« lecour — con la sua naturale allegria, e l'elegante
« sua azione — diede tutto il brio immaginabile alla
« parte di governante, come pure il signor Feuilli
« fece sì ben valere la piccola parte di servitore,
« che partecipò agli applausi del pubblico come gli
« altri. »

*
* *

Goldoni — questo audace rivoluzionario in arte — non s'accorse nè meno del soffio della rivoluzione che minacciava d'inghiottire la monarchia della Francia — scossa fino dal giorno in cui la folla applaudì, con una specie di delirio e di antiveggenza politica, i lavori di Beaumarchais.

A Parigi — in mezzo ai trionfi dell'arte, accarezzato da Voltaire, da Fréron, da Diderot, protetto dalla corte e amato e idolatrato dai comici del teatro francese — Carlo Goldoni non pensava nè alla politica, nè alla ghigliottina.

Egli pensava alla sua Venezia.

E mentre tutti applaudivano all'ingegno del *nuovo*

Molière e i ministri decretavano all'autore del *Burbero benefico* una pensione annua da gravarsi alla lista civile — Goldoni scriveva:

Da Venezia lontan do mile mia
No passa dì che no me vegna in mente
El dolce nome de la patria mia
El linguazo e i costumi de la zente.

CLASSICI E ROMANTICI

I DRAMMI DI HUGO E MARIA L'ISTERICA

IL RE SI DIVERTE

I.

La quistione del classicismo e del romanticismo è vecchia come il mondo. Il nome della disputa è oggi variato, ma la sostanza rimane sempre la medesima. E il perchè si capisce. Nell'arte non c'è nulla di assolutamente nuovo. Tutto ciò che è ha già esistito. Tutto, compreso il brutto, il grottesco, il realismo — i quali pajono, forse, ma non sono creazione moderna.

La modernità, l'originalità, sono sempre relative. Nella genesi dell'arte, come in quella del sangue, si ha sempre un padre. *On est toujours fils de quelqu'un*, scrive Bridoisson. E scrive giusto.

Il genio moderno — nuovo nella forma e nella sua estrinsecazione — è vecchio nella sostanza. Esso ha più altezza ed estensione di spirito, che originalità propriamente detta, e fa tanto conto della sua memoria, quanto ne fa della sua potenza inventiva.

Il pittore o poeta, classico o romantico, non è so-

lamente l'artista dell'umanità. È anche, e sopra tutto, il suo istoriografo.

Tutti i grandi poeti — prima d'essere grandi poeti — furono grandi accattoni.

Dicono che il vero patrimonio della scuola romantica è nell'alto concetto dell'eclettismo, ma nè anche questa affermazione è esatta. Omero, Eschilo e Dante sono eclettici come Shakspeare, come Schiller e come Hugo.

Quando Aristotele divide — nel suo *Trattato della Poetica* — le arti imitative in tre serie: l'esagerazione in meglio, l'esagerazione in peggio e la fedeltà, egli non risolve, ma pone, tuttavia, chiaramente, modernamente, le grandi quistioni del romanticismo, del classicismo e dell'eclettismo — le quali suscitarono tante battaglie d'inchiostro fra i guerrieri della penna.

La Grecia, culla del classicismo, aveva anch'essa i suoi romantici, i suoi eclettici. Guardate Omero nell'*Iliade*. Avete Tersite e Vulcano: il grottesco, la caricatura degli uomini e la caricatura degli dèi. I satiri, i tritoni, i ciclopi, le furie, le parche, le arpie non sono, forse, elementi del brutto, e non dimostrano che l'arte greca — anzichè scegliere, costantemente, argomenti e tipi — accettava, qua e là, ogni manifestazione della natura e ne faceva oggetto dell'arte?

Qui c'è il grottesco che fa ridere, più là il grottesco che fa paura — ma l'uno e l'altro rappresentano il romanticismo nel classicismo, cioè la scuola moderna

nella scuola antica, cioè il vero nell'ideale. Eschilo ha un bel chiamare Eumenidi, vale a dire *soavi e benefiche*, le sue Furie! Esse sono e rimangono sempre furie; e, malgrado i loro lineamenti un po' greci, perfezionati dall'arte, non farebbero cattiva figura di fronte alle streghe shakspeariane del *Macbeth*.

Il bello e il brutto, il classico o il romantico, non sono tanto nel soggetto di un lavoro, quanto nell'esecuzione. Chi ha ridotto il dramma classico alla sua più classica espressione furono gli imitatori dei greci: i greci ammodernati. Essi sono più realisti del re, più classici di Eschilo, di Sofocle e di Euripide — come Boileau è più retore d'Aristotele, poichè, mentre Aristotele non dà precetti, ma narra, il « legislatore del Parnaso francese » impone le sue regole e fa passare l'arte, la poesia, il teatro, sotto le forche caudine della sua prosa rimata.

Gli imitatori neo-latini dei greci, sacrificando la verità alla bellezza, il pensiero alla forma, l'antichità alla umanità, corsero cento leghe più a dietro degli stessi greci.

Persino la pittura greca aveva il suo grottesco, il suo romantico. Mentre la più gran parte degli artisti greci s'inspirava ai banchetti degli dèi, il pittore Perecus — il Brauwer o il van Ostade dell'epoca antica — riproduceva le scene della vita privata nelle botteghe dei barbieri e dei ciabattini, nelle cucine e nei lupanari. « Egli si fa torto nello scegliere i soggetti, scrive

« di lui Plinio, ma, per ciò che riguarda l'esecuzione, « non ha, davvero, chi lo uguagli. »

Come vedete, Plinio era molto più innanzi di Boileau Déspreaux, di La Harpe, di Marmontél, del nostro Ranalli e di Mauro Ricci delle scuole pie — il quale vorrebbe coprire di un velo il busto di tutti i poeti romantici!

***

In arte non ci sono regole fisse: e ciò che alcuno prende per legge è puramente il racconto di quello che si faceva in altri tempi. Di un *passo* d'Aristotele intorno alla unità di tempo e di luogo nella tragedia, si creò, addirittura, un *precetto*. Dalla semplice notizia di un fatto si volle trarre, nientemeno, che un canone d'arte. A cotesto si ribella lo Schlegel nella sua *Letteratura drammatica* — il Manzoni nella prefazione al *Carmagnola* — e l'Hugo ne' suoi drammi.

Manzoni osservò, giustamente, che l'unità di luogo e la così detta unità di tempo del teatro classico « non sono regole fondate nella ragione dell'arte, nè « connaturali all'indole del poema drammatico, ma « sono venute da una autorità non bene intesa e da « principî arbitrarî. »

E il Manzoni ha mille ragioni; ma più ragione, e più audacia di lui ha Vittor Hugo allorchè — afferrando nel mezzo la grande quistione — con quel suo

stile conciso, inciso, tagliente, esclama: « Non c' è « nè classico, nè romantico. Una cosa deforme, schi- « fosa, orribile, trasportata, con verità e poesia, nel « dominio dell' arte, diverrà bella, ammirevole, su- « blime, senza perdere nulla della sua mostruosità. »

Ha parlato il maestro. E ha parlato d'oro.

Il Calibano di Shakspeare, il Quasimodo di Vittor Hugo, il demonio della *Tentazione* di Salvator Rosa, cose bruttissime in natura, son divenute — nel ciclo dell'arte — creazioni bellissime, immortali. L'oro, la porpora e il bello ideale di quei profili greci e romani onde va ricca la seconda scuola di David — il *Sejano*, il *Catilina* di Ben Jonson, il *Catone* di Addison — cose bellissime in natura — sono, in arte, la quintessenza del brutto e dell'insipido.

Il bello, come lo intendono i classicisti, cioè il bello senza interruzione, ad ogni costo, sparso ovunque, sotto tutte le forme, è assolutamente incapace di generare il contrasto, l'antitesi — elementi tanto necessarî alla vita dell'arte e alla stessa beltà artistica.

La grandezza dell' *Otello*, della *Tempesta*, del *Paradiso perduto*, del *Faust*, di *Nostra Signora di Parigi*, deriva, in molta parte, dalla sublime antitesi del bello e del brutto. Se Jago non strisciasse davanti al Moro di Venezia, se Calibano non deturpasse l'isola selvaggia ove abita Miranda, se Satana non comparisse vicino a Dio, se Mefistofele non tenesse Faust nelle sue reti, e se l'orrido Quasimodo non facesse

risplendere anche più la beltà d'Esmeralda — Shakspeare, Milton, Göthe e Vittor Hugo non riuscirebbero a trasfondere in noi tutta la loro potenza di colorito, e ci priverebbero del contatto col deforme, il quale — voglia o no — conferisce al bello moderno qualche cosa di puro e di grande.

*
* *

Anche prima della comparsa di *Cromwell* e d'*Ernani* il pubblico francese — cacciato tra due rivoluzioni politiche — aveva trovato il tempo e la voglia di appassionarsi intorno al problema letterario dei classici e dei romantici.

La giovane scuola stringeva le sue file, e i soldati del romanticismo incominciavano a guardarsi, a contarsi, mentre i nemici — raccolti sotto la bandiera, ormai sfasciata, della *Musa francese* — osservavano, impauriti, sbigottiti, l'avanzarsi precipitoso del *Cenacolo*, che aveva Vittor Hugo alla testa, e De Vigny, De Musset, Saint-Beuve e Deschamps ai lati.

La poesia lirica aveva già dato il segnale della rivolta con le *Orientali* e le *Foglie d'autunno*, ma Vittor Hugo voleva convincere e sedurre il pubblico dei teatri, come aveva già convinto e sedotto il pubblico dei libri. Nel 1827 la professione di fede romantica. Nel 1828 la nuova lirica. Nel 1830 *Ernani*.

Udite il poeta. Egli scrive, il 9 gennaio:

« *Ernani* non è, fin qua, che la prima pietra di un edifizio il quale è già costrutto nella mente del suo autore... Verrà, forse, giorno in cui non apparirà riprovevole la fantasia nata in esso di adattare, come l'architetto di Brouges, una porta pressochè moresca al suo tempio gotico. »

È nota l'opinione ufficiale di Hugo e de' suoi adepti. Il romanticismo più audace faceva le spese di ogni discussione, di ogni alterco, di ogni polemica del *Cenacolo*. I giornali, le prefazioni, le conferenze furono il ricovero più clamoroso e più ospitale delle nuove idee. I romantici erano giovani, forti, battaglieri. Andavano facilmente in collera. Pronti di mano, di intelligenza, di spirito — come gli eroi dei loro romanzi, delle loro liriche, dei loro drammi.

« Giù, a colpi di martello su ogni teoria, su ogni poetica, su ogni sistema, gridava Hugo. Abbasso il vecchio empiastro che maschera la facciata dell'arte! Non ci son più nè regole nè modelli, o, meglio, non c'è altra regola che quella generale della natura. »

E altrove:

« Che le vecchie regole d'Aubignac muojano con i vecchi costumi di Cujas, che alla letteratura di corte succeda la letteratura del popolo! »

A questo appello alla nuova scuola, alla poesia nuova, i classicisti, già in ritirata, riapparvero sul terreno. E combatterono.

Due grandi potenze, due grandi fattori di vittoria, due grandi elementi di successo si trovarono allora di fronte. L'ingegno e lo scandalo. Baour-Lormian, classicista arrabbiato, in una sua commedia dal titolo *Il classico e il romantico,* stabilì un'antitesi poco cortese tra il classico, che chiamava *uomo onesto* — e il romantico che chiamava *briccone.* La sinonimia fu trovata sciocca, e il suo autore, col coraggio che dà l'ira cieca, fece rombare addosso agli avversari il suo *Canon d'alarme,* e gridò ai quattro venti:

Il semble que l'excès de leur stupide rage
A métamorphosé leurs traits et leur langage;
Il semble, à les ouïr grognant sur mon chemin,
Qu'ils ont vu de Circe la baguette en ma main!

Ma, in realtà, l'arrabbiato era lui.

Hoffmann, l'*enfant terrible* del partito classico, se la prendeva, intanto, con Schiller, e diceva che un uomo il quale aveva scritta una tragedia così assurda come *Giovanna d'Arco* « meriterebbe di venire fru-« stato sulla pubblica piazza. » — Precisamente come Voltaire il quale, dal suo romitaggio di Férney strillava « degni di galera, Le Tourneur che traduceva « Shakspeare e il librajo che s'accingeva a stampare « la versione. »

Lemercier, altro classicista, scriveva un *Caino, parodia-melodramma, preceduto da un prologo e da una prefazione,* menava giù botte da orbo sulla giovane scuola e, in un accesso di bile rientrata, esclamava:

« Gli Hugo possono impunemente fare dei versi! »

Vedendo che il pubblico non si commoveva troppo alle satire e ai libelli, i signori Baour-Lormian, Jouy, Arnault ed Etienne presentarono una supplica a re Carlo X — e gli chiesero l'appoggio del governo per escludere dal Teatro francese ogni lavoro *macchiato di romanticismo.*

Fortunatamente il re rispose che, in argomento di poesia drammatica, *il suo posto era in platea.*

L'imparzialità di re Carlo, il quale — poveretto! — si accontentava di un posto nella platea del Teatro francese — lasciava ai nuovi e audaci combattenti una porta aperta: quella della Commedia, figlia primogenita di Richelieu — molto più degna del cardinale che l'altra sua figlia *Mirame.*

*
* *

Del giovinetto Hugo — discepolo del generale Lahorie, idolatra di Aristotele e imitatore di Racine — dell'autore della classica *Irtamene* e del biblico *Mosè*

sul Nilo, non è rimasto traccia nel critico augusto di Shakspeare.

Il classico del 1809, leggermente romantico nel 1822, era divenuto, nel 1864, l'entusiasta più ardente e più ardito del poeta di *Amleto* e di *Romeo*.

L'apostolo del romanticismo si riscaldava al fuoco vivo dei drammi dello Shakspeare e, con tutto l'orgoglio del neofito, vendicava « il vecchio William » degli insulti del Voltaire, di Marmontel e di La Harpe, — rimetteva l'idolo sull'altare — inneggiava al « selvaggio briaco » e affermava, dinanzi agli amici, ai confratelli e alle astiose accademie, che tutta la poesia moderna doveva convergere al teatro — che la mescolanza di tragico e di comico era il migliore elemento del dramma — e che la scuola romantica doveva prendere Shakspeare, e non altri, a modello.

Ed egli stesso aveva incominciato ad imitarlo.

Col *Cromwell* Hugo s'era messo al posto di Racine e di Corneille — e la Francia non aveva protestato. Ma, dopo la rappresentazione dell'*Amy Robsart* il pubblico del teatro vendicò il pubblico dell'accademia e punì il giovane animoso.

Nè meno l'Odéon accennava a voler saperne di romanticismo, e Vittor Hugo — impotente a dominare gli spettatori — che salutarono l'*Amy Robsart* a fischi — e stanco, d'altra parte, di odi e di ballate, alle quali il popolo non metteva che scarsa attenzione, volò con la mente al romanzo, come a un mezzo sicuro di volgarizzare le nuove teorie.

Ormai Hugo considerava il brutto un coefficiente essenziale dell'arte e impreziositosi di due figure addirittura mostruose — quella di Han d'Islanda e di Bug-Jargal — soffiò dentro ad esse l'alito robusto di vita che animava il suo genio e le alzò, come monumento di vittoria, di fronte al *bello* e al *formoso* degli antichi.

Ma, veramente, nè Han d'Islanda, nè Bug-Jargal erano fatti per ingelosire la Venere de' Medici, l'Apollo del Belvedere o la Beatrice di Dante.

*
* *

È alla Commedia francese che si svolse la grande battaglia tra classicisti e romantici. I nostri lettori ci seguano in via Richelieu, e — nell'antica casa di Molière — assisteranno alla lotta, veramente titanica, la quale ebbe per attori gli Orazî e i Curiazî della letteratura moderna, e — per spettatori, gli uomini più eminenti d'Europa, da Dumas padre a Giovacchino Rossini, da Giorgio Sand a Eugenio Scribe, da Teofilo Gauthier al maestro Auber, da Onorato di Balzac a Ettore Berlioz.

Sino al 1818 la casa di Molière aveva dato ricetto ai soli classici; e le rappresentazioni del *Misantropo*, di *Tartufo*, di *Giorgio Dandin*, si avvicendavano con quelle di *Atalia*, di *Fedra*, del *Cid* e di *Zaira* — l'*Otello* di Shakspeare, inzuccherato e candito da Voltaire.

Nel 1820 Pietro Lebrun diede, cautamente, guardandosi intorno — quasi tremando — una *Maria Stuarda,* fiacca imitazione di Schiller, e nel 1825 il signor Soumet ruppe una nuova lancia a favore del romanticismo con la riduzione della *Giovanna d'Arco,* del medesimo autore.

Ma chi aprì il fuoco vivo al Teatro francese fu Alfredo de Vigny, il quale, facendo rappresentare un *Otello* — magnificamente tradotto — dava il colpo di grazia alla riduzione che del medesimo dramma shakspeariano aveva fatta la buon'anima di Ducis.

La scelta era giudiziosa, poichè, nell'*Otello,* Shakspeare si avvicina più alla così detta tragedia classica e non rompe le unità aristoteliche.

Qualche frase del grande capolavoro suscitò un torrente d'applausi — ma allorchè si giunse alla scena in cui Otello chiede a Desdemona il famoso *fazzoletto* rubatole da Jago, gli ospiti di via Richelieu si alzarono furibondi, e — dopo aver riso e urlato e fischiato — vomitarono ogni sorta d'improperî contro il povero De Vigny, reo di avere resa la parola inglese *handkerchief* — fazzoletto — con la parola francese *mouchoir.*

Lo scacco fu terribile.

Non si trattava della caduta d'un lavoro, ma della caduta di una scuola, la quale, mettendo innanzi il genio di Shakspeare, aveva sperato di salvarsi.

— Applaudite l'*Otello,* dicevano, forse, in cuor loro,

Vittor Hugo, De Vigny e de Musset; vi forzeremo poi anche ad applaudir noi, i nostri drammi, le nostre idee di rivolta.

L'aspettazione era delusa. Che fare? Deporre le armi? Ritornare all'ode, alla lirica? Che! Dato l'abbrivo Vittor Hugo e i suoi non potevano più arrestarsi. Il pubblico li attendeva, sulla ribalta; voleva vederli in mezzo a sè, a faccia scoperta, senza alcun padrino, senza alcun passaporto.

I soldati della giovane scuola si guardarono l'un l'altro; e quegli sguardi potevano tradursi in una interrogazione:

— Chi va primo?

— Io, disse Hugo.

E dettò *Marion Delorme*, nel giugno del 1829, poi, in settembre, *Ernani*. Il solo *Ernani* fu rappresentato nel 1830, e la censura — in luogo dei versi dell'atto quarto, scena prima:

Basse cour où le roi, mendié sans pudeur,
A tous ces affamés émiette sa grandeur,

suggeriva questo flor di roba:

Pour un titre ils vendraient leur âme, en verité
Vanité, vanité, tout n'est que vanité!

II.

Ernani ha un valore storico e letterario assai più che un valore drammatico. Come Schiller nei *Masnadieri* — come tutti i poeti romantici nella loro prima battaglia — Vittor Hugo si lasciò andare all'ideale del romanticismo. I neofiti sono coraggiosi — e Vittor Hugo ebbe il coraggio delle sue idee, ed ebbe anche il coraggio delle sue esagerazioni.

La mescolanza di comico e tragico, anzi, di volgare e sublime, dice, in *Ernani*, la sua ultima parola. Il bandito spagnuolo, personaggio drammaticissimo, dà fuori in smargiassate degne di capitan Matamoro.

All'atto primo, scena seconda, Ernani dice a Don Carlo:

— Chi motteggia dopo l'insulto, si espone a far ridere il proprio erede!

Un po' più innanzi, Don Carlo dice al bandito:

— Uscii per liberarmi da tanti incomodi.

Al che Ernani risponde:

— Nemmeno la mia spada sta comoda dentro a questo fodero e vuole uscirne!

Quando Don Carlo dichiara ad Ernani che egli non si muoverà dalla camera di Dona Sol, Ernani — già fuori di sè per l'ira e la gelosia — scappa in cotesta esclamazione affatto burlevole:

— Oh, corpo del demonio, me la pagherete!

Anche il vecchio Silva pare, talvolta, uno smargiassone da fiaba. Uditelo, allorchè — tutto bianco e decrepito — col Toson d'oro al collo — irrompe, alla scena terza del primo atto, nelle stanze di sua nipote Dona Sol:

— Uomini nelle stanze di mia nipote a quest'ora di notte! Inoltratevi tutti! in questa faccenda vogliamo vederci chiaro! (*a Dona Sol*) Per san Giovanni d'Avila, se non m'inganno, signora, siamo in tre in questa stanza: e due son più del bisogno. (*A Don Carlo ed Ernani*) Miei giovani cavalieri che cosa facevate voi qui? Altre volte il Cid e Berardo, onorati campioni delle Spagne e del mondo, viaggiavano le Castiglie rispettando i vecchi e proteggendo le ragazze. Erano uomini forti, cui pesavano meno le ferree armature che non a voi gli abiti di velluto! Quegli uomini non tradivano nessuno, e sapevano serbare intatto l'onore delle famiglie. Se sospiravano per una donna, la sceglievano immacolata e sapevano guadagnarsela in pieno giorno, al cospetto di tutti, con la spada o la lancia alla mano. Ma cotesti codardi che di notte, cogli occhi volti alle proprie calcagna, solo fidando alle tenebre le loro nefaste imprese, involano ai mariti la castità delle mogli, costoro dal Cid, da quel grande antenato di tutti noi, sarebbero stati trattati da vili! Li

avrebbe fatti cadere ginocchioni, li avrebbe degradati dall'usurpata nobiltà, e, col piatto della spada, ne avrebbe schiaffeggiati gli stemmi. Ecco ciò che avrebbero fatto, mi è grave il dirlo, gli uomini d'una volta agli uomini d'oggidì. Che cosa siete venuti a fare in questo luogo? Sono io forse un vecchio di cui si possa prendersi giuoco impunemente? Ridersi di me, soldato di Zamora? Ridersi delle mie canizie! Ma non sarete almeno voi che ne riderete!

ERNANI.

Duca...

SILVA.

Zitto!... Come! avete caccie, conviti, mute e falconi, ballate e cantate tutta notte sotto le finestre, avete piume al cappello, il giustacuore di seta, le giostre, i piaceri della gioventù e le danze e non siete sazi? A tutti i costi, a qualunque rischio, vi occorre un nuovo trastullo — e lo rapite ad un vecchio?

ERNANI.

Signore....

SILVA.

Chi ardisce alzar la voce quando ho intimato silenzio?

ERNANI.

Signor Duca...

SILVA.

Come! Si trova sotto il mio tetto un tesoro: l'onore di una donzella, di una fidanzata, l'onore di tutta la mia famiglia! Que-

sta donzella io l'amo; e al nome di nipote ella deve fra poco aggiungere quello di mia moglie. La credo casta e pura, sacra agli occhi d'ogni uomo; m'accade di uscir di casa per un'ora, ed io, io don Ruy Gomez de Silva, non posso arrischiarmi a ciò senza che gli assassini dell'altrui onore s'introducano nella mia casa! Indietro scapestrati! son codeste le vostre glorie? Gli uomini più abbietti arrossirebbero di comportarsi come vi comportate voi... Ma fate benissimo! Proseguite! Ho qualche altra cosa che vi dia nel genio? (*Si stacca la collana*). A voi! pestate coi piedi il mio Toson d'oro! (*Getta per terra il cappello*) Strappatemi i capelli, fatene villania! e domani, se ci riuscite, potrete millantare per tutta la città che niun dissoluto giunse, al pari di voi, ne' suoi impudenti sollazzi, a profanare capelli più bianchi sopra una fronte più nobile!

DONA SOL.

Signore....

SILVA (*agli uomini del suo seguito*).

Scudieri, scudieri, affrettatevi. La mia azza, il mio pugnale, la mia spada di Toledo!

Udite ora come Ernani, il bandito, tratta don Carlo — il re di tutte le Spagne e il futuro imperatore di Germania.

I due rivali s'incontrano di nuovo nelle stanze di Dona Sol, e Carlo, vistosi di fronte il bandito, grida:

— Monterey! Che fanno dunque i miei amici? Avete lasciato passare questo capo di zingari!

ERNANI.

I vostri amici sono in potere de' miei partigiani. È dunque inutile che vi affatichiate a chiamare in soccorso le loro spade. Poi per tre di essi che venissero, ne verrebbero sessanta dei miei! Dunque regoliamo qui fra di noi la nostra contesa. Come! voi volevate usar violenza a questa donzella? È un atto imprudente, signor di Castiglia, e vile!

DON CARLO.

Signor masnadiero, i vostri rimproveri non giungono fino a me.

ERNANI.

E scherza!... Oh! io non sono re! Ma quando un re m'insulta, e all'insulto aggiunge il dileggio, l'ira ribolle in me, e m'innalza fino a lui! Badate! Quando sono oltraggiato, fa piu paura l'aggrottar della mia fronte che lo splendore di una corona regale! Sbagliate se vi lusinga qualche speranza. (*Lo afferra per un braccio*). Sapete voi qual mano vi stringe in questo momento? Ascoltate. Vostro padre ha fatto morire il mio; dunque vi odio! Voi m'avete usurpati i miei titoli e le mie sostanze; dunque vi odio! Amiamo entrambi la stessa donna; dunque vi odio! Vi odio! sì, vi odio dal profondo dell'anima!

DON CARLO.

Signore...

ERNANI.

Pur, questa sera, ogni rancore era dissipato. Io non cercava altri che lei... Gran Dio! trovo te! Don Carlo. Eccoti preso nella

tua stessa insidia; qui non puoi sperare nè soccorso nè scampo: sei in mio potere! solo, circondato da accaniti nemici. Che vuoi fare?

DON CARLO (*con alterezza*).

Interrogazioni a me?

ERNANI.

Però non temere che un braccio ignobile ti percuota. Non voglio lasciarmi sfuggire così la mia vendetta. Non ti toccherà altro braccio fuori del mio. Difenditi! (*Sguaina la spada*).

DON CARLO.

Sono il vostro signore e re. Ferite. Un duello no!

ERNANI.

Signore, ricordatevi che anche ieri la vostra spada degnò scontrarsi con la mia.

DON CARLO.

Ieri lo poteva. Mi era ignoto il vostro nome; voi ignoravate il mio titolo. Oggi, sapete chi son io ed io so chi siete voi.

ERNANI.

Forse.

DON CARLO.

Duello no! assassinatemi! fate.

ERNANI.

Credi dunque che per noi e fra noi vi siano nomi sacri? Orsù difenditi!

DON CARLO.

(*Ernani dà addietro. Don Carlo fissa due occhi d'aquila sovr' esso*). Ah! voi credete, o masnadieri, che le vostre torme vigliacche potranno impunemente invadere le mie città? che tinti di sangue, carichi d'assassini, in odio all'universo, vi sarà lecito anche farla da generosi? Credete che noi ci degneremo nobilitare gli stili degli sgherri con lo scontro delle nostre spade? No! la legge ci vendicherà! siete schiavi del delitto che v'accompagna! Duelli, con voi? No! compite l'assassinio. (*Ernani cupo e pensieroso maneggia per più riprese l'elsa della spada; finalmente si volge con fierezza verso il re e rompe la lama sul lastrico*).

ERNANI.

Va dunque! (*Il re si volta per metà verso Ernani, guardandolo con disdegno*). Avremo occasioni migliori per incontrarci. Va!

Trattandosi di Vittor Hugo non bisogna cercare il pelo nell'uovo. Tanto varrebbe cercare un nèo sul volto di una bella donna.

Notai — fra molte — due o tre spacconate d'*Ernani* perchè, specialmente in questo dramma, il grande poeta francese ha spinta al massimo limite la mescolanza di sublime e di volgare — ed è riuscito, perfino, a lasciarsi a dietro lo Shakspeare.

Ernani fu scritto come illustrazione alla professione di fede dell'Hugo — e il poeta lo scrisse per non poter combattere una battaglia. Da ciò la esuberanza di

soggettivismo che trapela da tutte le scene, e quasi, da tutte le frasi del dramma. I personaggi dell'*Ernani* dicono ottimamente ottime cose, ma, qua e là, parlano per bocca dell'autore e lasciano vedere chiaramente che recitano una grande lezione. Essi discorrono quasi sempre in nome e per conto di Vittor Hugo.

L'onda poetica sgorga dalle loro labbra e si risolve in imagini splendide e in descrizioni smaglianti, ma — in qualche scena — ricorre al pensiero, con certa insistenza, ciò che Talma diceva allo stesso Hugo a proposito dei versi nelle produzioni teatrali:

— Ah sì! io mi sfiato a dire agli autori. Non *bei versi*. I bei versi ammazzano i bei drammi.

Ed è vero, ma Vittor Hugo la sapeva più lunga di Talma, e di noi — poichè conosceva benissimo con chi aveva a che fare.

La Commedia francese, abituata ai versi di Corneille e di Racine, non avrebbe applaudito — di punto in bianco — un dramma storico in prosa. I versi accarezzano l'orecchio e lusingano l'intelligenza del pubblico il quale, afferrando a volo la melodia di una frase poetica, crede di afferrarne insieme anche il pensiero.

Hugo sapeva il suo pubblico a memoria e scriveva per esso — senza timore d'ingannarsi.

Il grande poeta osserva, infatti, che gli spettatori i quali compongono il pubblico si dividono in tre categorie: le donne, i pensatori e la folla. Alle donne

Vittor Hugo intitola la parte di *passione* de' suoi lavori, ai pensatori la parte di *caratteri* e alla folla la parte d'*azione*.

Ecco perchè le donne che assistettero alla prima dell' *Ernani* s' interessarono e si commossero tanto alle vicende amorose di Dona Sol e d'Ernani — ecco perchè i pensatori s' interessarono al carattere di Don Carlo — ecco perchè la folla spinse il suo amore all' azione sino a trovar piacevole la vita indisciplinata del re di tutte le Spagne — che esordisce col cacciarsi dentro a un armadio, prosegue col nicchiarsi in una tomba e termina col sospirare, come un mantice, dietro a una copia felice di sposi.

***

Marion Delorme, scritta prima d' *Ernani*, non fu rappresentata al teatro della Porta Saint-Martin di Parigi che la sera dell' 11 agosto 1831. Prima del 1830 la censura aveva dato il suo veto, e, ad appoggiarlo, vennero le successive proibizioni dei due ministeri Martignac e Polignac e la volontà formale di Carlo X, — quel Carlo X che aveva prima dichiarato di lasciar fare ai poeti e di limitarsi a sedere in uno scanno della platea!

Ma nel 1830 la grande rivoluzione lasciava libero Vittor Hugo di produrre il suo dramma. Non lo fece. La Commedia francese aveva mandato i suoi soci

presso il poeta, affinchè egli aderisse alla recita di *Marion Delorme.* Il poeta non accondiscese.

Perchè?

La risposta torna ad onore di Vittor Hugo. Dare un lavoro proibito da Carlo X in un'epoca in cui tutti maledicevano a Carlo X sarebbe stato esporsi a un successo di reazione politica, e Hugo non voleva che un successo letterario e drammatico.

Aveva ragione. I successi politici di un lavoro teatrale valgono poco e durano anche meno.

La interpretazione di *Marion Delorme* venne affidata a una compagnia drammatica intelligentissima, coscienziosa, *istruita.* Tale, almeno, è il giudizio dato dai giornali il 12 agosto 1831 — l'indomani della *première.*

*
* *

Però i critici, indulgentissimi verso gli esecutori, si mostrarono arcigni con l'autore.

E si capisce. L'idea sociale di Vittor Hugo trovava maggiore opposizione che l'idea artistica. La battaglia romantica, combattuta con *Ernani* e *Marion Delorme,* non superava la cerchia dei letterati — mentre l'idea sociale, la redenzione, diveniva un patrimonio quasi umano.

La critica chiese all'autore che cosa fosse Ernani, e rispose, da sè medesima: *un bandito fatto d'onore.*

Studiò curiosamente Marion Delorme e ravvisò in lei *una cortigiana fatta d'amore.*

Due antitesi nuove e audaci, e perciò due delitti di lesa.... Che cosa? Lesa verità? No, perchè la contraddizione è, nel cuore umano, qualità addittura comune. Lesa arte? No, perchè l'arte vive di contrasti come l'uomo d'aria e di pane. Leso classicismo?.... Eccolo il grande delitto! Siamo sempre lì. La sociologia medesima, la stessa psicologia, dovevano piegarsi alle esigenze della vecchia scuola e ripetere, anche nel 1830, le aberrazioni della tragedia volteriana, ove i personaggi son tutti d'un pezzo, tutti buoni o tutti cattivi, ove nessun eroe ha una esistenza personale, indipendente — ove vediamo centinaja d'uomini e mai c'imbattiamo nell'uomo.

Gli spiriti gretti perdonano allo scrittore la grettezza, lo sbaglio, il criterio falso — ma non gli perdoneranno mai l'audacia.

E pure l'arte che non osa non è, e pure — malgrado i difetti di tecnologia scenica, la esuberanza di lirismo e la mancanza di misura — i lavori drammatici di Vittor Hugo, grandi di poesia, sono resi anche più grandi dal coraggio ardimentoso cui sono inspirati.

Al classicista, innamorato folle di Eschilo e di Sofocle — un po' meno di Euripide perchè più vero, e moltissimo di Seneca, perchè imitatore servile — il pensiero umano di Vittor Hugo non poteva apparire che sogno di genio malato.

Redimere un colpevole con la religione, una peccatrice col chiostro, via!, sin qua ci possono giungere anche i classicisti. Ma, redimere un masnadiero con l'onore, una cortigiana con l'amore, il buffone di Francesco I con l'affetto paterno, e Lucrezia Borgia con l'amore di madre!....

I classicisti francesi non sanno comprendere la maternità che purifica la deformità morale, e la beltà morale che purifica la bruttezza fisica — come i classicisti italiani non sanno comprendere che Otello baci Desdemona prima di soffocarla.

Ma è proprio il caso di dire: tanto peggio per chi non capisce.

* * *

Nel *Ruy Blas*, ove il così detto « onore castigliano » risplende assai meno che in *Ernani*, ma ove, tuttavia, si riscontra il medesimo lusso di spacconate — è notevole la scena quarta dell'atto secondo tra Ruy Blas e Don Guritano, vecchio gentiluomo, innamorato della regina di Spagna.

Don Guritano è anche più smargiassone di Silva e, appena incontratosi con Ruy Blas, lo abborda in questo modo:

— Signore, vedete questa spada? Ne porterò due della stessa lunghezza.

RUY BLAS.

Che cosa significa ciò?

DON GURITANO.

Nel mille seicento cinquanta io ero innamorato. Stavo ad Alicante. Un giovane ben fatto, bello come gli amori, guardava un po' troppo da vicino la mia diletta e passava sempre, più tronfio d'un capitano sulla nave ammiraglia, sotto il verone di lei, dinanzi alla cattedrale. Aveva nome Vasquez, signor mio, quantunque fosse bastardo. L'ho ucciso. (*Ruy Blas vorrebbe interromperlo, don Guritano lo ferma col gesto e prosegue*). Qualche anno dopo, verso il sessanta sei, Gil, conte d'Iscola, splendido cavaliere, spedì alla mia diva, chiamata Angelica, con un tenero biglietto — ch'ella poi mi fe' vedere — uno schiavo chiamato Grifel de Viserta. Feci uccidere lo schiavo, ed ho ucciso il padrone.

RUY BLAS.

Signore!....

DON GURITANO (*proseguendo*).

Poi, verso l'ottanta, venni in sospetto che mi tradisse la mia innamorata, per Tirso Gamonal, giovane avvenente, dal volto altero e gentile, dalla splendida piuma al cappello. Erano i tempi nei quali correva la moda di ferrare i muli in oro fino. Ho ucciso don Tirso Gamonal!

RUY BLAS.

Ma, insomma, che significa questo linguaggio?

DON GURITANO.

Significa, signor conte, che il pozzo dà l'acqua a chi la cava; che il sole leva domani alle quattro; che v'ha un luogo deserto e fuori di strada dietro la cappella, oppurtunissimo a chi ha cuore in petto; che voi vi chiamano — credo — Don Cesare, e che io sono Don Gaspare Guritano Tassis y Guevarra, conte d'Ognate.

RUY BLAS.

Benissimo, signore, ci sarò.

DON GURITANO (*sempre imperturbabile*).

Per vostra norma; o signore, io non ho mai avuto molta simpatia per quei damerini — sempre intenti a lisciarsi i mustacchi, sui quali le donne fermano con compiacenza lo sguardo — che si pavoneggiano nelle sale, e poi cadono in svenimento alla prima graffiatura.

RUY BLAS.

Ma... non comprendo.

DON GURITANO.

Comprendete benissimo. Siamo entrambi innamorati della stessa beltà. Uno di noi è di troppo in questo palazzo. Voi siete scudiere, io maggiordomo, abbiamo eguali diritti. Anzi, io sono a peggior condizione di voi: io ho il diritto del più vecchio, voi del più giovane, e però mi fate paura. Non posso combattere con voi sul terreno dell'amore; ho la gotta e i miei assalti sarebbero sempre perdenti, contro un giovane così pronto a svenire. Perciò, trovandovi bello assai, molto amabile, grazioso, tenero, interessante — bisogna che vi uccida.

RUY BLAS.

Ebbene, provatevi.

DON GURITANO.

Conte di Garofa, domani all'alba, al luogo indicato, senza testimoni, nè servi, ci scanneremo da buoni amici, e da veri gentiluomini, colla daga o colla spada — come si addice a persone del nostro rango.

Falstaff non avrebbe detto nulla di diverso, ma Falstaff era valoroso soltanto da burla.

*
* *

I tiranni di Hugo — uomini e donne — rassomigliano un poco ai tiranni della tragedia classica e, sopra tutto, si rassomigliano uno all'altro.

Udite Lucrezia Borgia, nel dramma che prende il nome da lei — e che non è, certo, nè il migliore nè il più efficace del teatro hughiano.

Siamo all'ultim'atto, in casa della principessa Negroni — e intorno a un desco imbandito siedono Liveretto, Orsini, Gazella, Petrucci, Vitellozzo, Gubetta, Gennaro e altri.

Orsini, colmando la tazza, dice:

Il segreto per esser felici
So per prova, e lo dico agli amici.

Sia sereno sia nubilo il cielo
Sia bel tempo, sia caldo, sia gelo,
Scherzo e bevo — derido gl' insani
Che si dàn del futuro pensier.

Mentre la brigata risponde con applausi alla allegra canzone, entrano dei frati e si mettono, silenziosamente, ai lati della sala. Tutti si guardano sorpresi.

ORSINI.

— Che vuol dir ciò?...

Il mistero è spiegato. Entra Lucrezia Borgia. Un tranello.

LUCREZIA.

— Siete in casa mia!... Pochi giorni fa voi profferiste il mio nome in aria di trionfo. Ora lo pronunciate con spavento. Sì, guardatemi pure coi vostri occhi immobili per il terrore; sono io in persona! Vengo a darvi una buona nuova ed è che siète tutti avvelenati e non uno di voi sarà in vita fra un'ora. Non vi movete: la sala qui presso è piena di lancie. Ora è la mia volta di parlare ad alta voce e di schiacciarvi la testa col piede! Beppo Liveretto, va a raggiungere tuo zio Vitelli, che feci pugnalare nei sotterranei del Vaticano! Ascanio Petrucci, va a trovare tuo cugino Pandolfo, che assassinai per rubargli la sua città! Oloferno Vitellozzo, tuo zio t'aspetta, lo sai — Jago d'Appiani — che ho avvelenato in una festa! Maffio Orsini, va a parlare di me nell'altro mondo a tuo fratello Gravina, che feci

strangolare mentre dormiva. Apostolo Gazella, hai detto che io feci decapitare tuo padre Francesco Gazella e strozzare tuo cugino Alfonso d'Aragona; or dunque, va a raggiungerli — Sull'anima mia! voi mi deste un ballo a Venezia: vi rendo una cena a Ferrara. Festa per festa signori! (*ai frati*) Padri, conducete cotesti gentiluomini nella sala vicina, confessateli e profittate dei pochi momenti che restano loro per salvare ciò che ancora può essere salvato di ognuno d'essi... Non temete messeri, l'anima vostra è in buone mani. Questi degni padri sono monaci regolari di san Sisto, a cui il papa ha permesso di assistermi in queste occasioni...

Angelo tiranno di Padova discorre con altrettanto odio e cinismo — e con altrettanta ferocia. E, quasi, soddisfatto che sua moglie sia colpevole perchè può impunemente vendicarsi di lei che abborre.

Leggete la scena tra Angelo e la sua amante Gioconda — all'atto terzo.

ANGELO.

...Ho in pugno metà della mia vendetta.

GIOCONDA.

Cioè?

ANGELO.

Farò morire la donna.

GIOCONDA.

Vostra moglie?

ANGELO.

Tutto è pronto. Prima d'un ora Caterina Bragadini sarà decapitata come lo merita.

GIOCONDA.

Decapitata?

ANGELO.

In questa stanza.

GIOCONDA.

In questa stanza?

ANGELO.

Ascoltatemi. Il mio talamo macchiato si trasforma in tomba. Costei deve morire. L'ho risoluto, e con tale freddezza che la cosa è come fosse già consumata. Non è una vampa d'ira la mia, che le preghiere possano spegnere. Se il mio migliore amico, dato che ne avessi, intercedesse per lei, il mio migliore amico mi diventerebbe sospetto... Poi, Gioconda, io la odio quella donna! una donna che mi sono lasciato indurre a sposare per riguardi di famiglia, da che le mie sostanze aveano scapitato nelle ambascerie sostenute! La sposai anche per far cosa grata a mio zio, il vescovo di Castello. Una donna che si è sempre mostrata con me mesta ed oppressa! che non mi ha mai dato figli! Inoltre... dovete sapere che l'odio è inveterato nel nostro sangue, nella nostra famiglia, nelle nostre tradizioni. È forza che un Malipieri porti sempre odio a qualcuno. Quel giorno in cui il leone di San Marco spiegherà il volo dalla sua colonna, l'odio aprirà le sue ali di bronzo e volerà via dal cuore dei Malipieri.

L'avolo mio odiava il marchese Azzo, e lo fece annegare di notte in uno dei pozzi di Venezia. Mio padre odiava il procuratore Badoero, e lo fece avvelenare ad una cena della regina Cornaro. Io... io odio costei! Non le avrei fatto del male. Ma ora è colpevole: tanto peggio per lei! Sarà castigata. Non già ch'io le sia stato fedele; ma ella deve morire. È una necessità, una risoluzione presa. Siate certa che quella donna morrà. Grazia per colei?... Se sorgessero a domandarmela le ossa di mia madre, non l'otterrebbero.

A forza d'essere tiranni questi cupi eroi del ferro e del veleno perdono le loro caratteristiche umane. Non un minuto di tregua. Non un gesto, una parola di pietà. È la maniera di Hugo — falsa come la maniera dei classici. Hugo vuol colpire con le imagini fosforescenti e con le apostrofi tenebrose. La sua poesia è tutta un grido — come la sua critica è tutta un inno.

Dolce, malinconico, quando parla dell'infanzia, Hugo diventa drammatico e melodrammatico allorchè dipinge la passione. La gioja de' suoi personaggi è tripudio, e il loro dolore è disperazione. Egli non conosce mezzi termini. O lirico o epico. La sublimità è la sua bandiera, come l'epiteto è la sua arme e la sua potenza. Egli guarda sempre in alto, dinanzi e sopra a sè — e non s'arresta e non arresta i suoi eroi che stanco e sfatto.

* * *

Tutto pieno della storia inglese dei drammi di Shakspeare, Hugo scrisse una *Maria Tudor* — ma la regina sanguinaria che Alfredo Tennyson tentò di riabilitare con la religione, perdette, sotto il pennello di Vittor Hugo, gran parte della sua realità. No. Maria Tudor non era la femmina banale che Hugo si piacque di rappresentare, a danno della storia e della verità. Al creatore di Quasimodo, la potente individualità di Maria Tudor sfuggì di mano e di mente. Egli voleva rappresentare una regina e non è riuscito a rappresentare che una donna volgare. La Maria Tudor di Hugo, che geme e sospira dietro a un amante ingannatore, non è nè artisticamente bella nè psicologicamente vera.

Qui Vittor Hugo — senza volerlo, senza saperlo — si trova agli antipodi del suo maestro. Del dramma shakspeariano non si riscontra nella *Maria Tudor* nè soffio, nè traccia.

La concezione del lavoro è puerile; lo svolgimento è melodrammatico; i caratteri sono falsi; lo stile è forzato, artifizioso, reboante - la fisonomia del dramma è antipatica.

Questa Maria Tudor dell'Hugo appartiene alla famiglia delle regine di Metastasio e di Apostolo Zeno. Ella non ha di maestoso che il titolo, non ha di

pomposo che il nome. L'Elisabetta di Schiller che apostrofa, come una lavandaja, la sua rivale Maria Stuarda, è cento volte più sovrana della eroina di Hugo.

Anzichè innamorarsi d'un momento storico, il poeta francese s'è innamorato d'un personaggio: Maria Tudor — e non ha saputo resuscitarlo che deturpandolo.

Come Alfieri, come Pellico, come Nicolini egli ha sbarazzato il suo dramma di tutta la suppellettile storica e s'è accontentato di gettare sul palco scenico un eroe di carta pesta, il quale si mantiene ritto per forza d'equilibrio e non ha nulla da invidiare ai puppattoli di Scudery e di Hardy.

V'imaginate Maria Tudor, la sanguinaria, la fanatica — delirante sul seno dell'italiano Fabiani? Vi imaginate un'amalgama di Messalina e di Torquemada — incapace di vincere sè e gli altri — troppo bigotta per saziare nell'amore i suoi istinti lascivi, troppo paurosa per soffocare nell'orgia i suoi scrupoli di religione?

Uditela questa maestosa e crudele eroina — uditela all'atto secondo. È col suo amante e gorgheggia il sentimento.

FABIANI.

Ti amo! . . . . . .

MARIA.

Mi ami non è vero? Tu non ami che me? Ripetilo ancora. Ah! noi, povere donne, non sappiamo leggere nel cuore degli uomini, non sappiamo credere che agli occhi, e i più belli occhi sono spesso mendaci. Ma ne' tuoi sguardi, milord, c'è tanta lealtà, tanto candore, tanta buona fede, che non possono mentire; non è vero, mio bel paggio? O i tuoi occhi sono occhi d'angelo, o sono di demonio.

FABIANI.

Nè di demonio, nè d'angelo: ma d'un uomo che vi ama.

MARIA.

Che ama la regina?

FABIANI.

Che ama Maria.

MARIA.

Ascolta, Fabiano: t'amo anch'io. Sei giovane, e molte belle donne ti guardano con amore, lo so. Alla fine si puo esser sazî d'una regina, come d'un'altra. Non m'interrompere. — Se mai t'innamorassi d'altra donna, voglio saperlo. Ti perdonerò... forse.. se me lo dirai. — Ma non interrompermi. — Tu non sai quanto grande è l'amor mio. Vi sono dei momenti in cui vorrei piuttosto vederti morto, che in braccio ad un'altra: ma vi sono anche dei momenti che vorrei vederti felice ad ogni costo.

FABIANI.

Io non posso essere felice che con te, Maria. Non amo che te.

MARIA.

Davvero? Guardami in faccia. Davvero? — Spesso sono gelosa... e m'imagino di vederti correre per la città in traccia delle belle! Ah, vorrei seguirti invisibile e sapere ove vai, ciò che dici, quello che fai! Ma... se fossi ingannata!...

Tanto femmineo abbandono non è verosimile in Maria Tudor, come non è verosimile che, conosciuto il tradimento di Fabiani, ella — donna bigotta e in voce di santa e di pudica — confessi l'amor suo dinanzi a tutti i lordi del regno.

È, infatti, alla presenza dei gentiluomini della corte che la Maria Tudor di Hugo, alzandosi dal suo trono, e percuotendogli il viso col guanto, grida a Fabiani:

— Ah! sei un vile! Tu tradisci l'una e rinneghi l'altra! Ah! tu non sai chi sia? Vuoi che te lo dica io! Questa donna è Giovanna Talbot, figlia di lord Talbot morto sul patibolo per mia madre. È Giovanna Talbot, mia cugina, contessa di Shrewsbury, contessa di Vexfort. Ecco chi è costei... Ah non conosci questa giovane? Vile! è la tua amante.

FABIANI.

Signora...

MARIA.

E tu sei senz'anima, senza cuore! Astuto e vile, sei... — Signori, non avete bisogno di scostarvi. Poco m'importa che ascoltiate ciò che devo dire a costui! — Fabiani, sei un tradi-

tore con me, un vigliacco con lei! Bugiardo ed abbietto! Io ti ho fatto conte di Clanbrassil, barone di Didasmouddy; e che altro? Barone di Darmouth. Ma fui pazza! e a voi, o signori, chiedo perdono di avervi messo a contatto con un uomo della sua specie, figlio d'un calzettiere del villaggio di Lerino. Ed io lo sapeva, e lo teneva nascosto, e fingeva di credergli quando parlava della sua nobiltà e della sua illustre parentela! Ecco come siamo noi, povere donne. — Vedi, Giovanna, a chi ti sei affidata, povera ragazza! — Ma ti vendicherò!

FABIANI.

Signora, vi giuro...

MARIA.

Anche spergiuro! Vile sino all'ultimo! Ci farà arrossire fino agli occhi, dinanzi alla Corte, noi povere donne che lo abbiamo amato! Non avrà nè meno il coraggio di alzare la fronte!

FABIANI.

Sì, o signora, che alzo la fronte. Ben m'avvedo che ormai sono perduto. La mia morte fu decretata! Impiegherete ogni mezzo, il ferro, il veleno...

MARIA (*pigliandogli le mani e attirandolo innanzi alla scena*).

Il ferro? il veleno?... la vendetta celata, per tradimento?... No, no, signore. Ho io forse bisogno di nascondermi? Ho forse bisogno del mistero e della notte per vendicarmi? No, Milord! Voglio la luce del sole, la piazza pubblica — la scure, il carnefice, la folla per le vie, alle finestre, sui tetti — centomila testimoni! Voglio tutta la pompa solenne e spaventosa del supplizio; e che si dica: « È una donna che fu oltraggiata, ma è una regina che

si vendica! » Il favorito invidiato, quel bel giovane insolente, che ho ricoperto di velluto e di seta, voglio vederlo prostrato innanzi al ceppo fatale, smarrito e tremante, coi piedi ignudi, le braccia legate, fischiato dal popolo, nelle mani del boja. A quel candido collo, cui appesi un monile d'oro, voglio mettere una corda! Ho ammirato Fabiani sul trono! Voglio vedere che effetto farà sul patibolo!

FABIANI.

Signora...

MARIA.

Basta! basta, ti dico! Tu sei irremissibilmente perduto. Devi salire sul palco del supplizio, come Suffolk e Northumberland. È una festa che voglio dare alla mia buona città di Londra! E quando sarai dinanzi al popolo, potrai fare un bel discorso, come Northumberland, o una lunga preghiera come Suffolk, per dare alla grazia il tempo di giungere: ma, giuro al cielo, che la grazia non verrà! — La volpe astuta che anche questa mattina mi parlava di amore!... Eh! signori miei, potete far le meraviglie nell'udirmi parlare così davanti a tutti: ma ve l'ho già detto, che cosa me ne importa! (*a Somerset*). Duca, voi siete constabile della Torre di Londra, domandategli la spada.

FABIANI.

Eccola: ma protesto. Anche fosse provato ch'io abbia ingannata e sedotta una donna...

MARIA.

E che monta se hai o no sedotta una donna? Mi occupo forse di ciò? — Questi signori sono testimoni che per me fa lo stesso.

FABIANI.

Sedurre una donna non è delitto capitale. Vostra maestà non ha potuto far condannare Lord Morton sotto una simile accusa.

MARIA.

In fede mia, pare che voglia sfidarmi! E chi dice che sei accusato di questo?

FABIANI.

Allora di che cosa sono accusato? Qual'è il mio delitto?

MARIA.

Mi domandi qual'è il tuo delitto? — Chandos! — Chandos! Aprite quelle porte a due battenti! Entri la Corte, entrino tutti! (*Si spalancano le porte. Entra la Corte*).

Gli urli e le apostrofi di Maria pajono, davvero, grida di donna isterica. E l'isterismo non tarda, infatti, a vincere ogni altro sentimento della Tudor, poichè, a Renard che le parla del prossimo castigo di Fabiani, la eroina di Hugo dice:

— Non voglio che muoja!

RENARD.

Vostra maestà aveva pure decretato che oggi dovesse aver luogo l'esecuzione.

MARIA.

E oggi decreto che l'esecuzione abbia luogo domani.

RENARD.

Sono tre settimane che la sentenza è profferita e che i due condannati tornarono alla Torre di Londra preceduti dal carnefice colla scure rivolta verso di loro — e sono appunto tre settimane che l'esecuzione è, per ordine di Vostra Maestà, procrastinata di giorno in giorno.

MARIA.

E voi non capite cosa vuol dire? È proprio necessario dirvi tutto e che una donna metta a nudo il suo cuore innanzi a voi? Ebbene, sì: poichè volete saperlo, poichè fate sembianza di non capire, sì, tutti i giorni ho procrastinata l'esecuzione di Fabiani, perchè tutte le mattine mi manca la forza, pensando che si affila una scure, che si prepara una fossa per costui; perchè son donna, sono debole, sono pazza! perchè lo amo, perdio! — Vi basta? siete contento? avete capito? Oh! qualche giorno troverò un mezzo per vendicarmi su di voi di tutto ciò che mi fate dire!

RENARD.

Eppure sarebbe omai tempo di farla finita con questo Fabiani! Voi dovete sposare il principe di Spagna, o signora!

MARIA.

Se il principe di Spagna non è contento, lo dica, e ne sposerò un altro! Non mi mancano pretendenti.

RENARD.

Pure Fabiani s'è fatto odiare da tutti.

MARIA.

Tranne da me.

RENARD.

Se oggi non sarà giustiziato, come l'ha promesso Vostra Maestà...

MARIA.

E che?

RENARD.

Vi sarà una rivolta di popolo.

MARIA.

Ho una buona guardia.

RENARD.

E i nobili ordiranno una trama.

MARIA.

Ho il carnefice.

RENARD.

Vostra Maestà ha giurato sul Vangelo di sua madre che non avrebbe condonata la pena.

MARIA.

Ecco una pergamena che Fabiani mi ha fatto consegnare, e nella quale ho giurato, sulla mia corona imperiale, che gli concederò la grazia che mi domanda. La corona di mio padre val più del Vangelo di mia madre. Un giuramento distrugge l'altro. Eppoi, chi vi dice che gli farò grazia?

RENARD.

Vi ha, tuttavia, audacemente tradita!

MARIA.

Che monta? Tutti gli uomini fanno altrettanto. Non voglio che muoja!... Tacete, so già quel che volete dirmi! che è vile, abbietto, miserabile! Lo so e ne arrossisco: ma l'amo!... Che volete ch'io faccia? Avrei amato forse con minor ardore un uomo onesto. Eppoi, voi tutti, valete forse più di lui? Non mi venite a importunare col malcontento del popolo, coll'odio dei nobili, coi reclami della Spagna, coi malumori della Francia. Me ne rido di tutti, io. La vita di quest'uomo è necessaria alla mia vita. Eh! caro mio, è inutile prendere quell'aria di candor virginale e di buona fede: conosco i vostri intrighi: e voi sapete benissimo che egli non ha commesso il delitto per il quale è condannato. Non voglio che Fabiani muoja. Sono la padrona sì, o no? — Su, via! Parliamo d'altro, signore.

RENARD.

Io mi ritiro. Tutta la vostra nobiltà ha parlato per bocca mia.

MARIA.

Che mi cale della nobiltà?

RENARD (*da sè*).

Tentiamo il popolo. (*Saluta profondamente ed esce*).

MARIA (*sola*).

È uscito con un'aria di mistero. Quest'uomo è capace di destare una sollevazione. — Bisogna che mi rechi subito al palazzo di città. — Olà, qualcuno!

A dire la verità, in questa regina di princisbecco, che riempie di lamentèle il palazzo dei Tudor, stentiamo molto a riconoscere la complice sanguinaria e fanatica del vescovo Gardiner — quella Maria che, in pochi anni — tra prelati e gentiluomini protestanti — fece appiccare e bruciare meglio che seicento individui.

***

Hugo, il quale aveva già divulgato il suo programma romantico col *Cromwell*, lavoro non mai rappresentato, nè — a cagione della sua lunghezza, rappresentabile — e aveva incominciata la lotta con *Ernani*, volle — in due altre produzioni — spingendo all'ultimo limite il contrasto fra il ridicolo e la serietà, fra il volgare della commedia e il sublime tragico — affermare anche più schiettamente il proprio credo nel dramma, come già lo aveva affermato nel romanzo.

Infatti, *I Burgravi*, una specie di trilogia leggendaria, e *Il re si diverte*, riassumono tutta la maniera teatrale di Vittor Hugo — una maniera fatta di convulsioni, di impeti lirici e di antitesi violentissime di passioni e di caratteri.

I Burgravi vi trasportano in pieno medio evo; e tra quei personaggi, tutti di ferro e d'acciajo, e tra quei palazzi, ne' quali udite risuonare la eco di voci d'oltre tomba — vi sentite come inabissati nella tregenda, e sognate di vedervi, ritti dinanzi, diavoli e maghi e streghe barbute.

*
* *

Ma veniamo al dramma *Il re si diverte* — capolavoro di Hugo rappresentato alla Commedia francese, la sera del 22 novembre 1832 — anno memorabile nella storia politica e artistica.

Il 1832 vide la grande città decimata dal colèra, vide le insurrezioni del 5 e del 6 giugno, l'arresto della duchessa di Bérry, l'attentato del Ponte Reale, la presa d'Anversa, la morte di Göthe e di Walter Scott — e la formazione del nuovo ministero francese composto del duca di Broglio, del maresciallo Soult, di Thiers, di Humann, di Guizot, di Barthe e del conte d'Argout.

E fu appunto sotto Thiers e Guizot — due scrittori celebri — che venne proibita alla Commedia francese, la seconda rappresentazione del *Re si diverte* di Vittor Hugo.

Il divieto menò rumore in tutto il mondo letterario; e Hugo — in pieno tribunale di commercio — alla presenza dei giudici e del popolo, esclamò:

« Oggi mi si fa togliere la mia libertà di poeta da
« un censore; domani mi si farà prendere la mia li-
« bertà di cittadino da un gendarme. Oggi mi si ban-
« disce dal teatro, domani mi si bandirà dal paese.
« Oggi mi si imbavaglia, domani mi si deporterà.
« Oggi vedo lo stato d'assedio nella letteratura, do-

« mani lo vedrò nella città. Di libertà, di garanzie,
« di carta, di diritto pubblico non più una parola.....
« Al tempo di Napoleone, o signori, tutto ciò era più
« grande. L'Impero, come governo e come ammini-
« strazione, fu certo un'epoca di tirannia intollerabile
« ma, non dimentichiamoci che la nostra libertà ci
« fu largamente pagata in tanta gloria.... Allora la
« Francia era schiava d'un uomo, ma era regina del
« mondo. Ci si prendeva la nostra libertà, è vero, ma
« ci si offriva, in ricambio, uno spettacolo ben sublime.
« Ci si diceva: — « Nel tal giorno, alla tal'ora en-
« treremo nella tal capitale. » — E ci si entrava al
« giorno detto e all'ora detta. Si detronizzava una
« dinastia con un decreto del *Moniteur*..... Ci si pren-
« devano le libertà, si, ma a tutti i nostri lagni
« si rispondeva, magnificamente: Marengo! Jena!
« Austerlitz! Allora, lo ripeto, era grande; oggi è
« piccolo.... In questo secolo non abbiamo avuto che
« un grand'uomo, Napoleone — e una grande cosa, la
« libertà. Non abbiamo più il grand'uomo — badiamo
« di avere la grande cosa. »

L'indignazione del poeta era semplicemente giusta. Nessuno, a Parigi, voleva credere alla confisca arbitraria del dramma. Ma era inutile discutere. L'ordine era stato dato in piena regola, e il ministro dei lavori pubblici, che vi aveva apposta la propria firma, non aveva ragioni da allegare. Egli aveva sequestrato *Il re si diverte*. Ecco tutto.

Il giorno dopo l'ordine del ministro diventò un ordine di tutto il gabinetto. Nè Thiers, nè Guizot avevano protestato.

E sapete perchè? Perchè il dramma era.... immorale.

Ma, il racconto prima della critica.

Il lettore ci segua nella sala della Commedia francese — la sera del 22 novembre 1832.

*
* *

Sono circa le cinque e gli spettatori cominciano già a invadere il teatro. Gli studenti cantano la *Marsigliese*, la *Carmagnola* e il *Poulot s'en va t'en guerre*. Alle sei l'accenditore illumina la sala, e, ad ogni testa calva che entra, si grida dalle gallerie:

— Ohe! l'Accademia!

Poco a poco il teatro si riempie. C'è il *tout Paris*.

Nel palco del re si vede solamente Mustafà Sidi Omar, accompagnato dal generale Athalin, ajutante di campo di Luigi Filippo. In orchestra stanno seduti — tra gli altri — Emilio Deschamps, Gabriel, Eugenio Sue, Eugenio Scribe, Saint-Beuve, Federico Soulié e Alfredo de Musset. Non assistono alla grande rappresentazione Alessandro Dumas padre, Giulio Sandeau, Giorgio Sand ed Ernesto Legouvè.

Nelle loggie di proscenio si vedono Eugenio Renduel, l'editore dei « romantici, » Alfredo de Vigny, Onorato di Balzac, Villemain, Gavarni, Vittorio Cousin,

Casimiro Delavigne, autore del *Luigi XI°*, Soumet, Ettore Berlioz, Pacini e Auber.

Nei palchi di prima fila stanno la duchessa di Abrantès, ammiratrice di Hugo, la marchesa de la Carte, Giulio Janin, Emilio di Girardin, il conte d'Argout, ministro dei lavori pubblici e altri. Ci sono anche Paolo Delaroche, Carlo Nodier, Pichot, Buloz, e la ballerina Taglioni.

In platea e nelle gallerie, professori e studenti; tutta l'Accademia, e tutta la giovane scuola — pittori, scultori e artisti dell'opera.

In un palco di sinistra — al pianterreno — si vedono la signora Vittor Hugo, Paolo Lacroix e il barone di Taylor, commissario reale presso la Commedia francese.

Il manifesto dello spettacolo è così concepito:

THÉATRE-FRANÇAIS

LES COMÉDIENS FRANÇAIS ORDINAIRES DU ROI
DONNERONT
Aujourd'hui, 22 novembre 1832
Première représentation

LE ROI S'AMUSE

JOUÉ PAR

MM. Perrier, Ligier, Joanny, Beauvallet, Samson, Geffroy, Marius, Albert, Monlaur, Arsène, Duparai, Bouchet, Mirecour, Régnier, Faure, Dumilâtre.

Mmes. Anaïs, Dupont, Moralès, Tousez, Eulalie Dupuis, Martin.

On commencera à 7 heures.

La stampa è al completo.

S'alza la tela sul prim'atto. Attenzione generale, e silenzio fino al momento in cui de la Tour Landry dice al re:

— Vedo che amate d'amor puro qualche augusta Toinon — ganza di un curato!

Qui incominciano le esclamazioni, e, allorchè Rigoletto dice al signor di Cossé:

— Signore, avete l'aria d'uno stivale,

s'odono da ogni parte degli *oh!* rumorosi.

Lassailly — romantico puro sangue — alzandosi in piedi grida:

— Alla porta l'Accademia!

L'incidente è chiuso e il dramma continua. Gli scherzi dei gentiluomini su Rigoletto-Cupido, sono trovati un po' lunghi, e alla tirata di Rigoletto sui poeti si alzano vivaci proteste.

Rigoletto dice:

— Cinque o sei poeti! Ma questa è tutta una scuderia, è un'accademia, un serraglio!

Scoppi di risa e urli.

Tuttavia l'atto finisce con applausi. Il discorso di

Saint-Vallier, detto ammirabilmente da Joanny, produce un effetto immenso.

— Voi, sire — dice Saint-Vallier — ascoltatemi come dovete poichè siete re! Un giorno mi avete fatto condurre a piedi nudi sulla piazza del patibolo, e là m'avete graziato. Io vi ho benedetto di cuore, non sapendo ciò che un re possa nascondere in fondo a un atto di magnanimità. Ebbene, voi, senza rispetto per una vecchia stirpe, per il sangue dei Poitiers, nobile da mille anni, per un vecchio che, appena messo in libertà, pregava il Dio delle vittorie che vi desse lunga vita, voi Francesco di Valois, la sera medesima, senza riguardi, senza pietà, senza pudore, senza amore, nel vostro letto — tomba della virtù delle donne — avete freddamente, sotto infami baci, vituperata, sedotta, disonorata Diana di Poitiers, contessa di Brèze! Ah! mentre io aspettava la mia sentenza di morte, tu dunque correvi al Louvre, mia casta Diana! Ed egli, questo Re, consacrato cavaliere da Bajardo, tenendo tuo padre sotto i piedi, mercanteggiava con te la sua vergogna! — Ah, sire, valeva meglio spargere il sangue d'un vecchio, rispettabile forse, ma che meritava la morte, perchè aveva cospirato — anzichè disonorare una povera ed innocente creatura! Ma io non son venuto qui a ridomandare la mia Diana, perchè quando non si ha più l'onore, non si ha più famiglia. Che la vi ami d'un amore insensato, non m'importa: serbatevela. Solamente, ho risoluto di venire a turbarvi ad ogni festa, fintantochè un padre, un fratello, un marito — e non tarderà molto — non m'abbiano vendicato. Voi mi vedrete, scarno e solenne, a tutti i vostri banchetti; e verrò a dirvi: « Avete fatto male, sire, avete fatto male! » E voi m'udrete e non rialzerete la vostra fronte umiliata, se non quando avrò finito. Per costringermi al silenzio potrete consegnarmi al carnefice. Ma no, non l'oserete — per tema che l'indomani il mio spettro torni a minacciarvi.

Gli applausi si fanno qui addirittura entusiastici. Tutti prevedono un trionfo.

Disgraziatamente, gli spettatori della platea e dell'anfiteatro sono agitati — e nel momento in cui s'alza la tela sul second' atto, la sala è a rumore.

Le risa e lo strepito cessano allorchè Rigoletto incomincia il suo monologo col verso:

— Quel vecchio mi ha maledetto!

La fine dell'atto suscita qualche malumore, anche perchè il rapimento di Bianca viene eseguito goffamente.

Si ride, e Duseigneur, amico di Hugo, urla:

— Abbasso gli stupidi!

La rotta ha principio col terz'atto. L'ingresso di Francesco I — vestito in elegante e splendido abito da mattina — scandalizza gli spettatori che trovano indecorosa la uscita di un re in « veste da camera. »

Quando Bianca dice al suo amante:

— Non sono vostra, sono di mio padre,

s'odono acuti fischi, i quali si ripetono allorchè Francesco — aprendo la stanza ove s'è rifugiata la fanciulla — grida:

— Ho la chiave!

Scoppia una tempesta minacciosa quando Rigoletto, rivolto ai gentiluomini, esclama:

— Cortigiani, razza malnata, è dunque vero che m' avete rapito la figlia?... Ah! una donna agli occhi vostri è nulla, quando un monarca, rotto ad ogni vizio, s'impadronisce delle mogli altrui! — L'onore di una giovane per voi è un lusso inutile, un tesoro oneroso. Per voi una donna non è altro che un campo fertilissimo. Sono mille favori che piovono da ogni parte; è un impiego, una onorificenza, una manata d'oro! (*guardandoli tutti in faccia*). V'ha uno solo fra di voi che possa smentirmi? Non è forse vero, signori miei! (*s'avvicina successivamente a tutti, e dice a un cortigiano*) Tu gli venderesti tutto e tutti, se già non l'hai fatto, per un nome, un titolo, un gingillo... (*a Brion*). Tu, Brion, tua moglie. (*a Gordes*). Tu... la sorella. (*a Pardaillan*). Tu la madre! (*a tutti*). Chi lo crederebbe di voi, duchi e pari, e grandi di Spagna? O vitupero! Un Vermandois, discendente di Carlomagno; un Brion, il cui avo era duca di Milano; un Gordes, un Pardaillan, un Pienne, un Montmorency, i più grandi nomi di Francia — rapire la figlia di questo povero infelice? No! Con un animo così vile non potete appartenere a tanto nobili famiglie! Le vostre madri, si sono prostituite, tra i fischi, ai loro lacchè! Siete tanti bastardi!

Mentre la platea e l'anfiteatro applaudono, s'ode gridare nei palchi:

— È una vergogna!

— È un'infamia!

— Basta! Basta!

— Che stile!

— Ma siamo al teatro del Pantheon!

L'atto termina tra i fischi, i quali non cessano più.

Tutta la scena tra Maddalena e Saltabadile è accolta con grida, e i preparativi dell'assassinio di Bianca fanno ridere.

Pietro Borel esclama:

— Alla porta gli animali!

Ma, si fischia e si ride sempre.

L'ultim'atto è una vera catastrofe. Grida, urli, risate — esclamazioni triviali. Si rompono delle sedie e delle canne. Gli spettatori, in piedi, si apostrofano e bestemmiano.

Sulla scena Vittor Hugo — con l'abito abbottonato fino al mento, pallido, nervoso — getta un rapido sguardo nella sala.

— Dobbiamo nominarvi? gli chiede l'attore Ligier.

— Ma certo, risponde Hugo.

***

Alle domande e alle lagnanze degli amici di Vittor Hugo, il ministero dei signori Thiers, Guizot e Argout, non esitò a rispondere:

— Fu confiscato *Il re si diverte* perchè è immorale.

La moralità del 1832 era dunque diversa da quella d'oggi? Non lo credo. Credo piuttosto che la ragione di Stato, la ragione politica — quella ragione in nome della quale anche oggi, anche fra noi — si commet-

tono tante ingiustizie, abbia consigliato al Guizot — che scrisse più tardi in difesa della libertà, e al Thiers, che fu presidente di una repubblica — di togliere a Hugo quella parte della sua ricchezza poetica e drammatica che si giudicava atta a sollevare contro la vita intima dei re il rancore del popolo.

Aggiungete l'astio delle vecchie mummie dell'accademia, e l'orrore dei « ben pensanti » cui si offriva lo spettacolo di un monarca che rincorre le fanciulle sin dentro alla loro stanza, e beve in una taverna, e canta *La donna è mobile* — come un tenore di provincia.

Tutto ciò spiega la confisca del *Re si diverte* e, insieme, la caduta del dramma alla Commedia francese. Oggi, date le identiche circostanze, accadrebbe, e non solo in Francia, il medesimo.

Imaginate se, in un teatro d'aristocratici e di accademici — regnante Luigi Filippo, — il pubblico parigino avesse potuto far buon viso a tirate come quella che il Saint Wallier getta in volto a Francesco I!

C' era di che scandolezzare tutta la Francia monarchica.

Le dame, i gentiluomini, i generali e i colonnelli dei palchetti, avrebbero, forse, potuto non insorgere contro ciò che dice il buffone Rigoletto, all'atto terzo, al Louvre?

Udite:

— Sì, mia figlia!... Ah! ora non ridete più; ammutolite!... Vi pár strano che questo buffone sia padre e che abbia una figliuola! I lupi e i cortigiani hanno anch'essi una famiglia! (*Con voce terribile*). Per Dio! finitela! sono inutili i motteggi, gli scherzi, il parlarsi all'orecchio, e l'aria di trionfo. Signori: vi dico che voglio mia figlia! (*Si precipita all'uscio reale*). Ella è qui! (*I cortigiani gli barrano il passo*).

MAROT.

Costui diventa pazzo!

RIGOLETTO.

Quanto, quanto v'ha dato il re per avergli venduto l'unico mio tesoro?... Oh infamia!... Scellerati, assassini, ladri, infami tutti!...

* * *

Rigoletto non può parlare altrimenti.

Deforme e malato, egli odia il re perchè è re e perchè è il suo padrone — come odia i cortigiani perchè son cortigiani — e tutti gli uomini perchè non hanno, come lui, una gobba sul dorso.

Ricordate già che cosa egli dice nel suo splendido monologo del second'atto.

— Ah! la natura e gli uomini, mi crearono perverso, crudele, vigliacco! Oh! rabbia! esser buffone! esser deforme! Sempre questa idea mi assedia — e quando in sogno mi trovo in un mondo migliore, al destarmi mi si affaccia sempre il pensiero:

Sono il buffone del Re! — Non volere, non potere, non far altro che ridere! Che colmo di vitupèro e d'ignominia! Ciò che non è tolto al soldato, al mendicante, allo schiavo, al galeotto, ad ogni uomo di quaggiù che cammina e respira — il diritto di non ridere e di piangere se vuole — io non l'ho! — Oh! Dio! se talvolta tento di raccogliere e di calmare l'anima mia che singhiozza amaramente, ecco il mio giovine, giocondo, possente e bel padrone, che, sbadigliando, mi dice: « Fammi ridere, buffone!... » Oh! povero pazzo! — Ma pure sono un uomo anch'io! — Or bene, la passione che bolle nell'animo mio, il rancore, l'orgoglio, l'ira feroce, l'invidia di cui ribocca il mio seno, l'eterno fantasticar malizie — tutti questi vari sentimenti che mi rodono, tutto deve sparire ad un segnale del mio padrone, e tutto convertirsi in riso e in gioia! Oh! abbiezione! Da ogni parte lo sprezzo! Tutti mi umiliano!... — Oh! signori miei, gentiluomini beffardi! Oh! come vi odio! come vi abborro! Come vorrei farvi pagar caro il vostro disprezzo. Io sono il vero demonio che consiglia al vostro padrone tutte le nequizie che commette contro di voi! — Siete voi che m'avete fatto iniquo! — Oh dolore! ma è un vivere codesto? Oh! sono ben disgraziato!... (*alzandosi*). Ma qui, che mi importa? Non divento forse tutt'altr'uomo oltrepassando la soglia di questa porta? Cancelliamo per un istante dalla memoria la società che frequento. Qui non devono seguirmi le cure della vita! (*assorto*). Quel vecchio m'ha maledetto!... Ma perchè mi conturba tanto questo pensiero?... Purchè non mi accada qualche sciagura! (*alzando le spalle*). Ah, che pazzia!

Questo il buffone. Vedete il padre.

BIANCA (*a Rigoletto*).

Quanto dovete soffrire! Oh! non mi straziate il cuore, non piangete così babbo!

RIGOLETTO.

E che diresti tu se mi vedesti ridere?

BIANCA.

Oh! padre mio che cosa avete?

RIGOLETTO.

....Oh! io t'amo, per tutto l'odio che ho per gli altri. Siedi vicino a me. Dimmi, vuoi bene a tuo padre? Rispondimi Bianca, tesoro mio!... Altri hanno parenti, amici, famiglia ed io non ho che te. Altri sono ricchi: ebbene, tu sola sei il mio tesoro, il mio bene... C'è chi crede in Dio: io no, io credo nell'anima tua...

BIANCA.

Quanto vorrei rendervi felice!

RIGOLETTO.

Chi? Io? Ma io sono beato vicino a te. (*passandole la mano nei capelli*) Oh! i bei capelli neri! E, da bambina, avrei creduto che saresti bionda!

BIANCA (*carezzevole*).

Qualche giorno, prima del coprifuoco, vorrei uscire un po' a vedere Parigi.

RIGOLETTO (*imperiosamente*).

Mai! mai!... Già, non sarai uscita mai che con dama Berarda

BIANCA (*tremante*).

No.

RIGOLETTO.

Guardatene bene.

BIANCA.

Vado soltanto alla chiesa.

RIGOLETTO (*tra sè*).

Oh, se la vedessero, la potrebbero seguire... la rapirebbero forse! la figlia di un buffone si può disonorare impunemente, e dopo riderebbero!... Oh!... (*forte*) Te ne prego ancora: non uscire. Se sapessi come nuoce alle ragazze l'aria di Parigi, e quanti dissoluti girano per la città.... signori specialmente!... (*alzando gli occhi al cielo*) Dio mio, preservatela da ogni impuro contatto! (*si cela il viso tra le mani*).

BIANCA.

Non ve ne parlerò più, ma non piangete.

RIGOLETTO.

Il pianto mi solleva. Ho riso tanto iersera... (*alzandosi*) Ma è tardi! Bianca, è ora di riprendere il mio giogo! (*il giorno declina*).

BIANCA (*abbracciandolo*).

Tornerete presto?

RIGOLETTO.

Forse. Ma non sono padrone di me stesso. (*chiamando*) Dama Berarda? (*comparisce una vecchia*).

BERARDA.

Che volete?

RIGOLETTO.

Quando vengo qui, mi vede qualcuno?

BERARDA.

Non credo... È così deserto! (*È quasi notte. Dall'altra parte del muro, in istrada, comparisce il re travestito. Egli esamina l'altezza del muro e della porta, ch'è chiusa, con gesti d'impazienza e di dispetto*).

RIGOLETTO (*tenendo Bianca abbracciata*).

Addio, mia cara figlia. (*a Berarda*) La porta di strada è sempre chiusa? (*gesto affermativo di Berarda*) Dietro San Germano v'ha un luogo più recondito. Domani andrò a vedere se...

BIANCA.

Oh! padre... questa casa mi piace a causa del terrazzo, donde si vedono i giardini....

RIGOLETTO.

Non salirci... per carità! (*ascoltando*) Qualcuno? (*s'avvicina alla porta del cortiletto, l'apre e guarda inquieto in istrada. Il re si cela in uno sfondo vicino alla porta, che Rigoletto lascierà socchiusa*).

BIANCA.

Che? non posso la sera respirare colà?

RIGOLETTO.

Bada! potrebbero vederti. (*in questo mentre il re s' introduce, inosservato, nel cortiletto, dalla porta socchiusa, e si cela dietro a un albero. — A Berarda*) Non ponete mai lumi alla finestra.

BERARDA (*giungendo le mani*).

Ma come mai può penetrare un uomo qui? (*volgendosi vede il re. Ella s'interrompe stupita. Mentre sta per gridare, il re le getta nella gorgierina una borsa, ch' ella prende e tace*).

BIANCA (*a Rigoletto che è andato a visitare il terrazzo con una lanterna.*

Perchè tante precauzioni? Che temete?

RIGOLETTO.

Per me nulla, per te molto. Bianca, figlia mia, a rivederci. (*un raggio di luce della lanterna che ha Berarda, rischiara Rigoletto e Bianca*).

IL RE (*fra sè, dietro l'albero*).

Rigoletto! (*ride*) Come mai! Rigoletto ha una figlia!

RIGOLETTO (*per uscire, poi ritorna*).

Or che ci penso, quando vai alla chiesa, ti segue mai nessuno? (*Bianca abbassa gli occhi, imbarazzata*).

BERARDA.

Nessuno.

RIGOLETTO.

E se mai l'osassero, bisogna gridare...

BIANCA.

Ah! domanderei soccorso...

RIGOLETTO.

Se picchiano alla porta, non aprite mai...

BERARDA.

(*Come raddoppiando sulle precauzioni di Rigoletto*).

Neppure se fosse il re!

RIGOLETTO.

Oh, a lui meno di tutti! (*abbraccia Bianca e va via chiudendo la porta*).

Ebbene, a quest'uomo, a questo padre, Francesco I — lo sapete già — ruba e contamina la figlia.

E Rigoletto si vendica. Vedetelo all'ultimo atto, presso la casa di quel Saltabadile che deve portargli il cadavere del re. Egli esclama:

— Potrò dunque vendicarmi! — Finalmente! È già un mese che aspetto, e sto spiando, e nascondo il mio interno turbamento piangendo lagrime di sangue, sotto la maschera del buffone. (*esaminando la porta dell'osteria*) È di là che me lo porteranno. L'ora non è ancora suonata: eppure son già qui che aspetto!.. (*tuona*) Che tempo orribile! che notte di mistero!

Tempesta in cielo! assassinio in terra!... Come sono grande adesso... E la mia collera, questa notte, va di pari passo colla collera di Dio! Che razza di re uccido! Un re, da cui ne dipendono per lo meno altri venti, un re arbitro della pace e della guerra... Quando avrò tolto questo cardine sul quale s'imperna ogni ordine di cose, che scossa terribile per la società, per tutta l'Europa, costretta a cercare altrove il suo equilibrio! E se alcuno domanderà: Chi fa così tremare la terra? — si riponderà: Rigoletto!

Quando poi crede di tenere, dentro al sacco, il corpo di Francesco I — con la gioja feroce della vendetta negli occhi — egli dice:

— Morto!... Eppure vorrei vederlo. (*tasta il sacco*). È lui... sì... sì... Ecco i suoi speroni... Sì, è lui. (*raddrizzandosi e ponendo il piede sul sacco*). Ora, guardami, o mondo! Questi è un buffone e quegli un re! E che re! il primo di tutti! il re supremo! Eccolo sotto i miei piedi; lo calpesto! Per sepolcro avrà la Senna e per funereo ammanto questo sacco... Chi ha fatto ciò? (*incrociando le braccia*). Ebbeno, sì, io, io solo. I popoli dell'universo domani non crederanno... E che mai diranno i posteri? Chi l'avrebbe mai detto, o eterno Iddio, che ci dai la vita e ce la togli; chi l'avrebbe mai detto che così avesse a finire un tal monarca, un Francesco di Valois, rivale di Carlo V, un re di Francia, un dio, un vincitore di battaglie, colui che a Melegnano, per una notte intiera, spinse alla pugna uno sull'altro i suoi battaglioni, e allo spuntar dell'alba, colle mani insanguinate, non reggeva che una lama infranta delle tre spade che aveva impugnate! (*tuona ad intervalli — pausa*) Oh, figlia mia, povera derelitta! eccolo punito; ora sei vendicata!

Io avea sete del suo sangue! (*curvandosi con rabbia sul cadavere*). Scellerato, mia figlia, che valeva più della tua corona; mia figlia, che non aveva fatto male ad alcuno, rapirla e disonorarla! Ah, credevi che il tuo buffone non si vendicasse! Mi odi? Quegli che strisciava a' tuoi piedi, ora ti rode il cuore! Ah, sei in mia mano! (*curvandosi vieppiù sul sacco*) M'intendi? Sono io, o re gentiluomo: io, questo gobbo, a cui dicevi: cane! (*picchia il cadavere, indi s'alza*). Ah! vorrei che potesse udirmi! (*si ricurva*) M'odi? io ti abborro! (*si rialza*) Giù nella Senna Francesco I! (*prende il sacco per l'estremità e lo trascina in riva al fiume. Mentre lo depone sul parapetto, la porta terrena del casolare s'apre a metà, con precauzione, e ne esce Maddalena, che si guarda intorno con inquietudine; e facendo il gesto come di chi non vede niente, rientra. Un momento dopo ricompare il re, a cui ella spiega, con gesti, che non v' ha alcuno in istrada e che può andar via. Dopo di che rientra e rinchiude la porta. Il re attraversa il fondo seguendo la direzione indicatagli da Maddalena, proprio nel momento in cui Rigoletto si dispone a gettare il cadavere nel fiume*).

RIGOLETTO (*con la mano sul sacco*).

Una, due...

RE (*in fondo, andandosene*).

La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d' accento
E di pensier...

RIGOLETTO (*trasalendo*).

Quale voce! Possibile? illusioni della notte voi vi prendete giuoco di me! (*si volge e tende l'orecchio, spaventato. Il re è sparito, ma lo si sente cantare in lontananza*).

RE (*di dentro c. s.*).

Sempre un amabile
Leggiadro viso
In pianto o in riso
È menzogner.

RIGOLETTO.

Maledizione! Questo dunque non è il suo cadavere. Lo fanno fuggire... Qualcuno l'ha protetto! M'hanno ingannato!

E corre al casolare di Saltabadile, lo trova chiuso, si precipita sul sacco, lo sventra con un pugnale — e vi rinviene il corpo di sua figlia.

Quí il dramma dovrebbe finire, ma Hugo volle prolungarlo di due o tre scene — le quali scemano efficacia alla catastrofe.

Dopo aver veduto il corpo di Bianca, Rigoletto non ha che una sola cosa a fare: cader tramortito al suolo.

*
* *

La seconda rappresentazione del *Re si diverte* si fece aspettare mezzo secolo.

Nel 1871 Alfonso Royer scriveva, — a proposito della interdizione del dramma di Hugo, decretata dal governo di luglio: — « I ministri del re, riuniti « a consiglio per questo grave soggetto, dichiararono « che il governo non poteva lasciar rappresentare « un lavoro il quale predicava l'orgia e il regicidio. « E, tuttavia, si rappresenta oggi su tutti i teatri li- « rici dell'Europa il *Rigoletto* di Verdi, che non è « altro che la traduzione esatta del *Re si diverte*, e « ove il nome del duca di Ferrara sostituisce quello « del re di Francia. Il quinto atto, che fu, nel dramma « di Hugo, il più fischiato, è quello che applaudiamo « con maggiore espansione al Teatro italiano. Il mondo « va così. Io vorrei che si riprendesse *Il re si diverte*, « non foss'altro, per vedere se coloro che lo applau- « dono in italiano, lo fischierebbero in francese. »

La ripresa desiderata dal Royer, da Hugo e dai suoi amici non venne che undici anni più tardi — nel 1882; e fu per il poeta, se non un grande trionfo, almeno una giusta rivincita.

Tutti si son messi all'opera per dare rilievo e solennità a quella resurrezione. Il maestro Leo Delibes scrisse la musica delle canzoni — e il Thomas e il Perrin diressero l'allestimento scenico. Got sostenne la parte di Rigoletto, Monnet-Sully quella di Francesco I, Febvre quella di Saltababile, la signorina Bartet quella di Bianca e la signora Samary quella di Maddalena.

L'esito non rispose, in tutto e per tutto, alla grandissima aspettazione e il *Re si diverte* lasciò freddo il pubblico della Commedia francese — e malcontenta la critica.

Ma, questo, fino a un certo punto, si spiega.

La casa di Molière non era più a Molière, a Corneille e a Racine. Essa aveva applaudito anche Shakspeare, Balzac e Augier. La potente umanità dell'*Otello*, del *Macbeth*, del *Mercadet* e di alcuni capilavori di Emilio Augier l'aveva un po' allontanata dal « bel verso » e dall'impeto lirico. Essa chiedeva verità, modernità, studio psicologico e dramma vero. Perciò *Il re si diverte* — ardita innovazione nel 1832 — era divenuto, cinquant'anni più tardi, un vecchiume romantico.

I preparativi tragico-comici del rapimento di Bianca e dell'assassinio di Francesco I, e, sopra tutto, gli accessori dell'azione, sembrarono ai più artifizi scenici indegni dell'autore di *Nostra Signora di Parigi*.

Tuttavia, malgrado le censure dei critici e la frase schiacciante uscita di bocca a Giulio Janin il quale disse: *Voilà comment Hugo s'imagine d'imiter Shakspeare!* — il personaggio di Rigoletto — come quello di Quasimodo — rimane vivo e vero anche oggi.

Al dramma mancano l'unità e la misura, ma la creazione di Rigoletto è creazione shakspeariana.

Il buffone di Francesco I non rassomiglia ai personaggi del teatro classico — tutti buoni o tutti cattivi.

Nella concezione e nella rappresentazione di esso Vittor Hugo rivela il sentimento vigoroso della natura e delle esteriorità, e la intuizione vivida delle forme.

Il suo genio plastico è qui, come è in qualcuno de' suoi romanzi — e in nessun'altro de' suoi drammi.

QUA E LÀ

IL TEATRO CONTEMPORANEO

AUTORI, ATTORI, CRITICI E PUBBLICO

Dopo aver riso col Molière ed essersi entusiasmati col Corneille — i francesi piansero con Racine.

Il poeta del sentimento e dell'amore fece versare alla Francia tutte le sue lagrime. Egli non aveva nulla della grandezza cavalleresca, burbanzosa e un po' spagnuola di Corneille. Era uno scrittore patetico, non eroico. Il suo lavoro *Gli avvocati* indusse taluno a credere che egli abbia voluto imitare Molière.

È falso. Egli non ha voluto che vendicarsi d'una lite perduta. *Gli avvocati* di Racine non sono una commedia. Sono semplicemente una vendetta.

La tragedia lagrimosa giunse al suo apogèo col *Britannico*, con *Berenice*, con *Ifigenia*, con *Fedra*, con *Ester*, con *Atalia* e altre, ma l'umanità e la verità s'arrestarono alle porte dei teatri parigini — e non vi rientrarono che col Le Sage.

Mentre Crébillon e Lafosse imitavano a tutto andare, Voltaire inzuccherava i capilavori dello Shakspeare.

Zaira e la *Morte di Bruto* non sono che l'*Otello* e il *Giulio Cesare*, canditi e incaramellati. Assai più del Voltaire giovarono al teatro francese Gresset col suo *Cattivo* e Piron con la *Metromania*.

Destouches e Marivaux preludiano a Beaumarchais. E, col Beaumarchais, fa capolino di nuovo in Francia la schietta maniera di Molière. Almaviva e Figaro incarnano una satira politica, ma le commedie in cui si muovono e agiscono — uno di fronte all'altro — questi due personaggi, rivelano tutta la potenza scenica dell'autore, e mettono Beaumarchais in prima linea fra gli scrittori teatrali.

Senza tirate, senza ragionamenti tra personaggio e personaggio, Beaumarchais ha saputo compendiare nel *Barbiere di Siviglia*, nel *Matrimonio di Figaro* e nella *Madre colpevole*, tutta la filosofia che agitava le menti dei suoi contemporanei e che egli rappresentava gajamente, a forza di spirito, di epigrammi e di intrighi.

Figaro è il terzo stato in azione, il plebeo che s'affatica a togliere dal suo aureo piedestallo il gran signore — e che ci riesce.

Con una sola frase detta dal celebre barbiere-mezzano, Beaumarchais manifesta tutto il suo bonario disprezzo per i privilegi della nascita e del rango.

— Che cos'è un nobile? chiede un tale.

— Un nobile, risponde Figaro, è qualcuno che s'è preso il disturbo di nascere.

Alla lettura del monologo di Figaro Luigi XVI esclamò, alzandosi pallido d'ira:

— È detestabile! Questa roba non sarà mai rappresentata. Bisognerebbe distruggere la Bastiglia perchè la recita di questa commedia non fosse un'imprudenza dannosa. Beaumarchais si ride di tutto ciò che è necessario rispettare in un governo.

— Non sarà dunque rappresentata? chiese Maria Antonietta — che proteggeva Beaumarchais.

— No signora.

Malgrado la proibizione di Luigi XVI la commedia fu recitata al Teatro francese, e piacque talmente che all'indomani della prima rappresentazione Beaumarchais potè esclamare:

— C'è qualche cosa di più matto della mia commedia e questo qualche cosa è il trionfo che essa ha ottenuto!

Trionfo insieme politico e artistico — poichè lo spirito inesauribile di Figaro, la vivacità pettegola di Susanna e di Cherubino, le svenevolezze aristocratiche della contessa e i trasporti gelosi di Almaviva, convinsero gli spettatori che Beaumarchais era educato veramente alla scuola di Molière.

***

Il creatore di Figaro non inspirò, disgraziatamente, alcun successore. Dopo lui c'imbattiamo in Delavigne,

assai più grande nel grido patriottico gettato dopo Waterloo che nel *Luigi* XI, nei *Figli di Edoardo* e nella *Scuola dei Vecchi.*

In mancanza d'altro il teatro gli diede ospitalità generosa, come la diede al *Chatterton* di de Vigny e ai proverbi di de Musset — di fronte ai quali vediam già sorgere i drammi di Hugo e di Dumas padre e il *Mercadet* di Balzac.

Di Vittor Hugo ho già parlato.

Dumas, autore teatrale, è oggi sepolto sotto il genio di suo figlio. *La Principessa di Bagdad* ha resa impossibile *La torre di Nesle*, e *Monsieur Alphonse* ha sotterrata *Teresa.*

Al *Mercadet* gli attori pensano poco. Essi hanno altro da fare! Il loro tempo è così prezioso che non possono sciuparlo intorno allo studio di Shylock, di Tartufo e di Mercadet.

L'interpretazione dell'ebreo di Shakspeare, del gesuita di Molière e dell'affarista di Balzac, richiede, d'altronde, troppa intelligenza e troppa fatica. Si fa più presto a mandare a memoria un centinajo di martelliani scipiti, o una dozzina di sciolti reboanti.

Poi, già, Shakspeare Molière e Balzac son diventati ferravecchi. Il pepe di Meilhac e di Hennequin ha tolto ogni sapore al sale di Plauto e di Goldoni.

Qui in Italia, Shakspeare, Molière e Goldoni allontanano la gente dai teatri. I tre principi della scena fan sbadigliare gli attori per fame — e il pubblico per noja.

E non fossero che stiracchiamenti di ventre e sbadigli!

Son malumori belli e buoni. Si zittisce *Tartufo* e si disapprova l'*Antiquario*. *Re Lear* ottiene un successo di stima e *Le allegre comari di Windsor* sono accolte a fischiate.

Ciò, per altro, non accade nè in Francia, nè in Germania, nè in Inghilterra.

Si ha un bel dire che i francesi amano la farsa e la *pochade* e che i tedeschi e gli inglesi non capiscono nulla di teatro!

La Francia, con tutto il suo delirio per la novità, per la scolacciatura e per la scapigliatura, ritorna sempre al Molière, al Corneille, a Racine, a Beaumarchais — come l'Inghilterra ritorna a Shakspeare e a Sheridan e la Germania a Göthe e a Schiller.

La patria di Alfieri, di Nicolini, di Goldoni e di Bon non ha nè un teatro nè un pubblico.

Al Manzoni di Milano, al Valle di Roma, al Nicolini di Firenze, al Sannazzaro di Napoli si fischia oggi *Giorgio Dandin* per applaudire domani *Testolina sventata*. Ha ragione Paulo Fambri. Il pubblico italiano non è in buona fede quando applaude l'*Amleto*. Esso lo annoja mortalmente. Ha ragione Giovagnoli. Invece del prezzo d'entrata bisognerebbe chiedere a ogni spettatore il diploma di licèo.

Però — m'affretto a dirlo — se Messenia piange Sparta non ride.

In Germania la suppellettile drammatica moderna è scarsissima — e quei pochi che pur si dannarono a Melpomene o a Talia sono invasati da tanto idealismo che i loro lavori non potrebbero affrontare, con prospera vicenda, i teatri stranieri.

L'Inghilterra è tutta Shakspeare e Sheridan. Essa vive di memorie, e, dopo effimeri successi ed entusiasmi a freddo creati intorno a commedie del valore dei *Nostri bimbi*, ritorna più che in fretta o al suo cigno dell'Avon o al celebre autore della *Scuola dello scandalo*.

Alfredo Tennyson, è vero, tentò la scena con la *Regina Maria*, l'*Aroldo* e il *Becket*, ma, in quei lavori, la esattezza storica incadaverisce il dramma — e la smagliante poesia, a volte lirica a volte idilliaca, uccide in gran parte la umanità e la verità degli affetti.

Del teatro spagnuolo vivrà, forse, il *Positivo* di Estibanez.

La grande commedia — se non la vera e la più schietta — s'è oggi ricovrata in Francia, poichè all'Augier non si può contendere, tra i viventi, lo scettro dell'arte drammatica.

Nè mi pare che il Sardou e lo stesso Dumas siano riusciti, malgrado i loro trionfi, a levarlo dal suo tripode.

La Francia è, oggi, tutta teatro — come l'Inghilterra è tutta romanzo e l'Italia è tutta cattedra. Le-

gouvé, Augier, Dumas, Sardou, Pailleron, perfino il librettista Halevy — hanno trovato un buco all'Accademia. I vecchioni dell' Istituto, idolatri di Corneille e di Racine, si sono stretti un tantino nei loro scanni per far posto agli autori della *Medea*, degli *Sfrontati*, della *Signora delle Camelie*, della *Dora*, dell'*Età ingrata*, e della metà, peggiore o migliore, di *Frou-frou*.

Questi immortali di palazzo non fanno dimenticare, tuttavia, ai francesi, gli immortali dell'arte — e il teatro di via Richelieu dà ricetto ogni altro giorno ai capilavori del Molière, del Corneille, del Racine, del Beaumarchais e del Balzac.

Il fuoco d'artifizio presente non oscura la fiamma viva del passato.

In mezzo alla sua leggerezza e ai suoi *cancans*, l'antica schiava di Napoleone conserva il più puro rispetto delle sue tradizioni gloriose.

Mentre noi, poveri d'attori e di teatro, ripudiamo Alfieri e Goldoni in onore alla nuova arte parigina — fatta di vanità e di alcool — e cacciamo in soffitta Salvini e la Pezzana — la Francia non sacrifica nè Molière e Balzac a Offembach e Lecocq, nè la potenza intellettiva e muscolosa dei discepoli di Talma alla nevrosi linfatica di Sarah Bernhardt.

Nel regno sconfinato dell' arte c' è posto per tutti.

Shakspeare, Molière e Goldoni non escludono nè il proverbio gentile di de Musset, nè la *Raquin* di Zola — come gli attori i quali parlano non escludono

gli attori che recitano. Si può parlare *Fedora*, ma bisogna recitare *Otello*. E Salvini è tanto grande nell'*Otello*, quanto è grande la Duse nel *Divorziamo* e in *Frou-frou*.

Non siamo esclusivisti, per carità!

L'esclusivismo ha rovinato il gusto italiano molto più dello zenzero dell'operetta, dell'apatia bisantina dei comici e dell'incertezza scimmiottesca degli autori.

Il povero pubblico — sbalestrato tra l'apologista della leggenda medievale e l'avversario accanito del dramma storico o della commedia all'acqua di rose — sosta interdetto e non osa pronunciare un giudizio franco ed esplicito. Egli applaude Giacosa, e pure l'arte inzuccherata di Giacosa non lo fa palpitare. Egli palpita d'emozione davanti ai quadri imaginosi di Vittor Hugo, e pure il dramma di Vittor Hugo non lo soddisfa. Egli ride a due mascelle dinanzi alla *pochade* di Meilhac e Halevy e pure di Meilhac e Halevy egli non s'attenta a cantare le lodi dopo lo spettacolo.

Il fatto è che questo pubblico, impancato a giudice, sente di non aver realmente in mano la polizia dell'arte. Esso non va al teatro nè per far da procuratore regio, nè per far da avvocato. Ci va per digerire.

I governi tiranni stringevano il pubblico dentro alle morse della censura politica. Un applauso, un fischio, potevano costituire un delitto di lesa maestà o di lesa eguaglianza e fraternità.

Oggi — sotto i governi liberi — la censura è passata nelle mani della stampa, della rèclame, e dell'auto-rèclame. Il controllo burocratico del giornalismo e la gravità ufficiosa della critica fanno sul pubblico lo stesso effetto del maresciallo di pubblica sicurezza o del rappresentante civile della legge. Se il critico si recasse in teatro con la penna sull'orecchio, quell'insegna temuta — e non sempre incorrotta — della sua professione, farebbe tutt'uno col pennacchio rosso del carabiniere di guardia o con la sciarpa tricolore del delegato.

Delille disse, una volta: *Un coup d'oeil de Louis XIV enfantait des Corneille!*

Ebbene, io non mi meraviglierei se qualcun'altro dicesse oggi: Uno sguardo di Filippi e del dottor Verità fa nascere dei Beethoven, dei Molière e dei Goldoni!

*
* *

Goldoni e Molière a parte — si può dire che il teatro moderno della Francia vive rigoglioso per opera di Augier, di Sardou e di Dumas figlio.

Questa triade lavora costantemente e ostinatamente. Essa è sulla breccia da mezzo secolo, e non accenna, tuttavia, a lasciare il posto d'onore ai più giovani — ai Pailleron, ai Délpit e ai Coppée.

Le commedie di Augier si rileggono e si rivedono

sempre volentieri. Scorrendo le pagine o assistendo alla rappresentazione degli *Sfrontati*, del *Figlio di Giboyer*, della *Signora Caverlet*, del *Genero del signor Poirier*, dei *Fourchambault*, si sente di trovarsi in una atmosfera tranquilla ove le sensazioni si avvicendano senza urti rumorosi, ove gli affetti, messi a contrasto, ingigantiscono quasi insensibilmente.

Augier crea personaggi i quali hanno tratti incisivi e spiccati — e posti a confronto con gli uomini di tutte le classi, mostrano di possedere una grande esperienza della vita senz'essere, per questo, più saggi degli altri.

L'intrigo delle sue commedie è generalmente semplicissimo. Un fallo di gioventù, un amore, una querèla. Ma intorno a questi piccoli avvenimenti non tardano a formarsi le conversazioni, a svolgersi artisticamente gli episodj ; e questi e quelle rivelano abbastanza come Augier, pure servendosi di mezzi semplicissimi, non venga mai meno all'interesse.

I caratteri delle commedie di Augier formano una completa collezione di ritratti. Nulla vi manca. Nè il povero, nè il ricco fastoso, nè lo spensierato, nè il gentiluomo, nè la moglie colpevole; nè il commesso ladro, nè la devota, nè la dama. I suoi personaggi son vivi, e nessun particolare è dimenticato. Le sue figure mostrano come son fatte le anime. Escono dal quadro, prendono la parola e siedono al magro banchetto della vita.

Augier procede sempre per via d'azione. Egli non ha quella mania che il Molière chiamava *raisonneuse*, — e che è oggi la peste del teatro comico italiano.

Pure da' suoi lavori si possono togliere migliaja e migliaja di sentenze, di motti arguti, pure i suoi personaggi — allorchè discorrono di un loro argomento favorito — vi si adagiano sopra e non lo abbandonano tanto facilmente. Ma i loro discorsi s'intrecciano al dialogo e alla azione; non sono mai inutili al migliore sviluppo della commedia e provocano risposte dalle quali hanno origine quelle scene piene di *verve* e di spontaneità che tanto ci piaciono e ci seducono.

Girate lo sguardo intorno alle sue riunioni di famiglia, entrate ne' suoi *clubs*, e vi accorgerete che là dentro si vive e ci si muove come si vive e ci si muove nelle nostre case e nei nostri saloni.

Sardou dimentica troppo spesso il mondo reale; e solo allora che fa parlare la passione ci ricorda che il suo eroe è di ossa e di polpe. Egli non è minuzioso e non cura molto i particolari, talchè il merito de' suoi lavori è merito d'insieme e non risulta quasi mai dalla eccellenza delle parti.

Vittoriano Sardou prova il bisogno di ordire tele vastissime — *Dora, Andreina, Borghesi di Pontarcy, Zio Sam, Serafina la devota* — veri labirinti ne' quali il suo ingegno si diverte a spaziare, libero come l'aquila delle alpi, attraversando migliaja di ostacoli e

spiccando il volo più alto e più audace, allora appunto che sembra forzato a lambire la terra.

Egli non è un marinajo di sangue freddo, non si piace di vedere intorno a sè l'acqua tranquilla; vuole che le onde si accavallino, e se il mare gli par troppo quieto, scuote violentemente la sua barca e tenta di produrre ondulazioni che diano ad essa un moto più rapido.

Augier mostra invece una serenità affatto molièriana, un acume meraviglioso, la cura più minuta dei particolari — la più efficace preoccupazione di riuscire semplice e naturale.

La tempesta degli affetti non cerca, ma allorchè, dato l'abbrivo, vi si trova in mezzo, si dibatte da esperto pilota.

Egli approfondisce tutti gli argomenti che imprende a trattare, senza riuscire perciò nojoso e prolisso. Ne' suoi lavori il momento drammatico, anzichè scattare improvvisamente, si rivela il prodotto di una serie di avvenimenti collegati l'uno all'altro con arte fine e squisita.

Nelle commedie di quest'uomo illustre, sano di mente e di corpo, si scorge il quieto e lungo lavorio del pensiero, riscaldato qua e là dall'affetto.

All'Augier non si possono nè anche imputare i soverchi amori di riabilitazione. In lui la morale non è soltanto nel fine, ma anche nei mezzi.

Molti — a torto, s'intende — chiedono se la *Si-*

gnora delle Camelie, è o no una commedia morale e se le giovani possono leggerla e udirla sul teatro. E, questo, appunto, perchè la morale del lavoro è nello scopo più presto che nei mezzi.

Se volete vedere ove sta la morale della *Signora delle Camelie* cercatela al terz'atto, nella scena tra Duval padre e Margherita Gauthier.

— Siete buona, dice su per giù Duval alla cortigiana, siete affettuosa, siete la migliore delle vostre pari, ma entrare in una famiglia onorata, oh no! non dovete pensarci. Ve lo dico con la morte nel cuore, perchè vi amo e vi stimo.

Ebbene, in Augier non trovate nè meno questa licenza di mezzi. Egli è sempre schietto, e anche allora che dipinge un carattere perverso lo fa con delicato riserbo, e solleva il velo a metà.

Non credo nè meno che nei *Fourchambault* egli abbia voluto idealizzare la famiglia illegittima. Di vedove e di capitani Bernard ce n'è — a ogni modo — così pochi, che si farebbe torto all'esperienza e all'acume dell'Augier affermando che egli non siasi peritato di generalizzare sopra basi tanto ristrette.

Pare piuttosto che il vecchio drammaturgo senta come molti abbiano in dispregio le aspirazioni alla bellezza artistica, che glie ne derivi all'animo un dolore intenso e che tenti di confortarsene creando tipi eccezionalmente virtuosi. Pare che egli vada

chiedendo ad essi un riscontro di quell'ordine tranquillo e sereno che gli balena sempre al pensiero.

***

La donna è il punto saliente dei lavori drammatici francesi — l'oggetto intorno al quale da Augier a Sardou, da Sardou a Dumas e a Feuillet, tutti, o quasi, gli autori di oltr'alpe fanno gara di valore e di profondità e finezza psicologica.

L'esperienza della vita ha insegnato agli scrittori francesi che la donna è la prima inspiratrice di nobili affezioni, movente principale dell'alacrità dell'uomo a virtù e, insieme, cagione di abbrutimento.

Onorate le donne! — scriveva Schiller — Esse infiorano di celesti ghirlande lo spinoso sentiero della vita, esse formano i nodi felici dell'amore, e, sotto il velo delle grazie, coltivano, con mano sacra, la pianta immortale dei nobili sentimenti.

Sardou e Dumas partecipano alla opinione di Schiller — con questo di più che mostrano di non ignorare come le donne siano l'alfa e l'omega, il principio e il fine.

Tuttavia le donne del Sardou hanno sempre, o quasi sempre *un beau rôle*, quello della tenerezza, della devozione e del buon senso. Del buon senso non del sapere, poichè le qualità muliebri più preziose hanno sede nell'anima, non nell'intelletto.

Le donne tutte cervello non ci piaciono quanto le donne tutte cuore.

Nei drammi di Sardou la donna non è semplicemente un mezzo. È lo scopo.

Mi spiego.

A Sardou la concezione drammatica si manifesta sotto la forma di una equazione filosofica. Si tratta di trovare la incognita — e questa incognita, volere o volare, è sempre la donna.

Mi spiego ancora.

Qual'è il più grande sacrifizio che un uomo possa fare all'amore del suo paese?

Sardou risponde: Il sacrifizio della propria amante.

Ecco la X, la incognita della *Patria.*

In quali circostanze la carità innata della donna si afferma in modo luminoso?

Sardou risponde ancora: Allorchè, vittima di un oltraggio peggiore della morte, ella prova per il suo carnefice un sentimento di pietà che la induce a soccorrerlo.

Ecco la X, la incognita dell'*Odio.*

Se invece non perdona, se risponde all'insulto con la vendetta, abbiamo un'altra X, un'altra incognita: *Fernanda.*

Anche negli ultimi lavori del Sardou, nei *Borghesi di Pontarcy,* e nel *Daniele Rochat,* nel *Divorziamo,* nella *Fedora* e nella *Teodora* la donna o, per meglio dire, le donne occupano un posto importantissimo.

Esse formano il dramma che Mazzini chiamava di affetto. Perchè — giova notarlo — nelle creazioni del Sardou il dramma risultante dal contrasto delle passioni tiene quasi sempre il di sopra.

In Sardou ci meraviglia non tanto la ardita ossatura della favola scenica; quanto il modo con il quale l'autore riesce a far scaturire il momento drammatico. Egli, con una disinvoltura tutta propria, si impadronisce de' suoi personaggi de' primi atti e li precipita e li confonde in una azione meno semplice — e appunto perciò assai più grande e commovente.

La sua imaginazione si piace di una infinita moltitudine di sorprese e di episodi sotto i quali sparisce, troppo spesso, la unità del concetto. Ma egli sa raggrupparli con tale arte intorno al punto centrico del dramma che la crisi romba sul nostro capo non appena l'azione è un po' inoltrata: s' ingrossa di scena in scena e scoppia come un fulmine in mezzo alla sorpresa generale.

Il Sardou, piegandosi alle esigenze della commedia moderna, ha dovuto mettersi nello sdruccevole cammino della politica. Politica da salone o, per dir meglio, da corridoj di provincia — ma però sempre politica. E anche su codesto non agevole terreno il Sardou è andato dritto al suo scopo, senza mai porre il piede in fallo. Bastano a provarlo quella argutissima satira del *Rabagas* e i primi atti dei *Borghesi di Pontarcy*.

Non è possibile che il commediografo tralasci gli

argomenti che più interessano la vita attuale. E nè meno è possibile bandire dal teatro la politica e la storia. Ma esse devono trovarsi nel dramma per incidenza — non già costituirne la parte integrale.

L'arte drammatica non sa che farne di capitali e mano d'opere, di problemi finanziari, di teorie alienistiche, di uomini serj. Essa non ha mète enciclopediche. Si accontenta di presentare, come in uno specchio, i quadri della vita attuale o passata, brillanti di tutti i prestigi della forma e del pensiero.

Non siamo più ai tempi nei quali si ricercavano sul teatro i germi delle scienze positive, dell'economia pubblica, del diritto e della storia naturale, dell'astrologia, della magia e dell'alchimia. Oggi, il *Volpone* di Jonson e il *Mago* di Marlowe verrebbero accolti a fischiate.

*
* *

Da Sardoù a Dumas non corre molto, e, tuttavia, si potrebbe appena istituire un paragone tra questi due potenti scrittori.

In Dumas il concetto filosofico s'impone sempre allo svolgimento drammatico.

La *Signora delle Camelie,* ad esempio, segue la via tracciata dall'Hugo con l'*Angelo* e la *Marion Delorme.* Intendo la redenzione della donna. E la *Signora delle Camelie* è riuscita un capolavoro — perchè in essa si

trovano i germi di quel dramma sociale che, oggi, con varia fortuna, fa le spese di tutti i teatri.

Dumas possiede le doti essenziali dello scrittore drammatico: la logica, il buon senso, la chiarezza, la verità — non importa se assoluta o relativa, — la scienza delle ombre, la concisione, la rapidità, e, sopra tutto, quella progressione matematica, inesorabile e fatale che avvicenda l'una all'altra le scene di un dramma e di una commedia.

Guardate la *Principessa Giorgio* e, più ancora, *Diana di Lys*. L'imaginativa è scarsa e l'invenzione non può dirsi invenzione per ciò solo che guardando vede e osservando ricorda e riproduce.

Ma nel fondo del quadro trovate il reale, nel fatto il possibile, e nei mezzi l'ingegnoso.

Potete chiedere di più?

Dumas conosce l'uomo come Balzac e il teatro come Scribe. Egli è originale in tutta l'estensione della parola, non striscia dietro ai novatori, nè li segue dappresso come la scimmia l'uomo. Non si piace delle crude analisi della società, nè nutre quell'affettato disprezzo d'uomini e cose che non di rado troviamo in Janin, in Balzac e in Sue.

Anche allora che Dumas denuncia coi suoi drammi le imperfezioni umane lo fa con un riserbo tutto suo e cerca l'espressione più velata perchè le nudità riescano, almeno, nudità non deformi.

Egli non è con quei padri spartani i quali — a

salvare i giovani dai pericoli della intemperanza — mostravano loro gli Iloti briachi, nè sta con quegli che conducevano i figli al letto degli infermi — negli ospedali — per presentar loro le conseguenze della scostumatezza.

Dumas si piace, sopra tutto, dei contrasti. A provarlo basti citare quel *Monsieur Alphonse*, ove i due caratteri del protagonista e della signora Guichard basterebbero, soli, a celebrare un autore.

La pittura dei caratteri, la profondità psicologica e la finezza artistica costituiscono, indubbiamente, le doti più singolari del Dumas. Non di meno ov' egli vola, come aquila, sopra gli altri è nel linguaggio che pone in bocca ai suoi personaggi.

È il vero linguaggio da teatro, non corretto, nel senso grammaticale — ma chiaro, fluido, colorito, brillante e incisivo.

Del linguaggio teatrale gli accademici non capiscono un'acca, ed è perciò che Baretti, Gozzi e i Granelleschi accusarono Goldoni d'improprietà di stile, nel modo stesso che la Bruyère, Fénélon e Boileau censurarono il *jargon* di Molière.

Il famoso

« Je l'amais inconstant; qu'aurais-je fait fidele? »

di Racine — è uno sbaglio grossolano di grammatica, sbaglio che il verso non richiedeva, ma in esso è

tanta rapidità e sonorità che, sulla scena, non sarebbe possibile esprimere una idea con maggiore e migliore efficacia.

*
* *

Mentre Pailleron, Délpit e Ohnet si vanno acclimatando anche fra noi — auspici *Il mondo della noja*, *Il figlio di Coralia* e *Il padrone delle Ferriere* — il pubblico aspetta con ansia febbrile i due nuovi drammi del Dumas e del Sardou *Dionigia* e *Teodora*.

È già noto l'argomento di questi lavori.

Dionigia è una ragazza che s'è lasciata sedurre da un tale che non ama — e il giorno in cui il suo cuore palpita per un altro, si trova costretta a confessare la sua colpa e a rinunziare al suo sogno di felicità. Scena violenta del padre — un vecchio militare — che tenta di strangolare il seduttore.

La madre pensa invece alla riparazione e allorchè, dopo molte incertezze, riesce a stabilire le nozze di Dionigia col proprio amante, capita in scena un personaggio il quale dice ai genitori della ragazza:

— Vostra figlia è stata sedotta da costui. Egli si è fatto supplicare per sposarla; ha consentito di mala voglia: e voi unirete la giovane, infelice per tutto il resto della sua vita, a un uomo che disprezza e disprezzerà sempre?

Rivolto poi al seduttore lo stesso individuo esclama:

— E voi, voi signore, che non amate la signorina, che anzi la detestate, siete sul punto di costringerla a vivere al vostro fianco e ad essere la madre dei vostri figli! Eh via! siete tutti insensati!

Dionigia, i suoi genitori e l'amante si guardano in faccia in silenzio — e il personaggio prorompe in questa singolare teoria:

— Quando un uomo insulta un altro, dopo che si sono battuti in duello e che il combattimento è finito, l'insultato non è obbligato a tenersi per soddisfatto, anche se la sorte gli è stata contraria? È forse obbligato, se non è ucciso, a provocare il suo avversario ogni mattina sino a che, o l'uno o l'altro non muoja? Voi vi trovate nello stesso caso. Il seduttore ha riparato alla propria colpa dichiarandosi pronto a sposare la signorina Dionigia, e domandandone la mano ai genitori. L'onore è soddisfatto. Ora dunque è inutile vincolarli l'uno all'altro, giacchè non si stimano. Dionigia ama un bravo giovanotto che conosce il suo passato e che le offre il suo amore. Ella deve sposarlo!

E accade proprio così. La ragazza sposa l'uomo che ama.

Dicono che la commedia è scritta con molto brio, che c'è grande ingegno — e che l'azione, rapidissima, è svolta da maestro.

Chi ne dubiterebbe?

Nel nuovo dramma di Sardou l'autore ci trasporta

a Bisanzio. Sarah Bernhardt ha creato Teodora. Il lavoro è spettacoloso. Musica di Massenet, trecento costumi, coro di voci maschili e femminili, e — tra le decorazioni — la parte superiore dell'Ippodromo bisantino, la loggia imperiale, il giardino di Styrax e l'incendio di Bisanzio. Insomma una fantasticheria drammatico-storica, dinanzi alla quale i pubblici della Francia e dell'Italia spalancano smisuratamente gli occhi e la bocca.

La favola della *Teodora* è quasi una ripetizione di quella della *Patria*. Come Dalores, in mezzo alla rivoluzione di Fiandra, salva Karloo, suo amante, che ella ha denunziato — così Teodora, in mezzo alla rivoluzione degli auriga a Costantinopoli, salva l'uomo che ama. Per scoprire gli intrighi e le fila della congiura Teodora imperatrice — moglie di Giustiniano — scende fra la plebe di Bisanzio e si finge, volta a volta, ballerina, giocoliera, attrice, cantante.

In questo rassomiglia un po' alla *Messalina* di Cossa.

Ella però non sa che Andrea è nella fazione contro cui combatte. A un punto del dramma, dopo una scaramuccia, Teodora riconosce, ai suoi piedi, moribondo, uno degli amici di Andrea. Tra gli arrestati vede poi lo stesso suo amante.

Lucrezia Borgia la quale, nel dramma di Hugo, ravvisa Gennaro — e viene a sapere ch'egli medesimo ha oltraggiato il suo stemma — non rimane peggio di Teodora.

Ma, udite come Andrea tratta la sua regale amante:

GIUSTINIANO.

Vile schiavo! Tu hai insultata l'imperatrice!

ANDREA *(fissando rabbiosamente Teodora).*

Di' piuttosto che nel vederla ho gettato un grido di orrore.

GIUSTINIANO.

E perchè, cane, oltraggi tu la tua sovrana?

ANDREA.

E perchè, despota, ci dài tu per sovrana uua donna perduta?

Il carnefice sta per colpire, ma Teodora interviene. Trova per scusa essere poca cosa la morte, occorrere una lunga tortura, volere che quell'uomo sia dato in potere a lei.

L'imperatore acconsente; e di fuori cresce il tumulto.

TEODORA *(piano, con gioia).*

Si uccidano!... Tutta Bisanzio sia distrutta!... *(Curvandosi su Andrea e susurrandogli all'orecchio con tenerezza).* E che mi importa? Tu non ci sei!

Qui il dramma rientra addirittura nella *Messalina*, e, più ancora nella *Patria*.

La catastrofe però non è tragica. Udite:

ANDREA.

Ma c'è la rivoluzione a Costantinopoli!

TEODORA.

Che importa? Noi ci amiamo!

E cade la tela sopra un nuovo peccato di sua maestà imperiale.

Ebbene — devo dirlo? — questa roba della terza maniera di Sardou non vale una scena sola di *Teresa Raquin* o di *Mercadet*.

*
* *

Teresa Raquin! Vale la spesa di parlarne, poichè il naturalismo che domina nel capolavoro drammatico di Zola si fonda tutto sull'analisi del cuore e segue, gradatamente, psicologicamente, l'ingrandirsi, l'imporsi, il sovrapporsi di una passione umana.

Questo naturalismo è, non solo vero, ma artistico, perchè mette in contrasto la aspirazione a un avvenire sconosciuto, ma pur probabile, con la fredda necessità di un presente fatale. È artistico e morale perchè a un orribile delitto fa seguire una espiazione anche più orribile e un castigo supremo.

La moralità della *Signora delle Camelie* è un nulla in confronto a questa della *Teresa Raquin*. Marghe-

rita Gauthier ha già goduto abbastanza perchè molte donne non si peritino d'invidiarla.

Ma dinanzi al castigo di Lorenzo e di Teresa — non preparato da nessuna vendetta umana, non imposto da alcun giudice — noi cerchiamo invano un'attrattiva men che leggera.

Le cause necessitanti non si urtano, non cozzano; tutto anzi cospira a render meno grave la pena ai due colpevoli e non per tanto gli spasimi diventano atroci, e la tortura, lentamente, sordamente, raggiunge la sua massima crisi.

Teresa Raquin, ajutata dall'amante, uccide il marito. Trascorso l'anno di lutto i due assassini si sposano. È viva la madre del povero ucciso, la quale, a malincuore, acconsente al nuovo matrimonio di Teresa. Tutti ignorano il delitto; ella per prima; e le nozze si celebrano.

I due sposi restano soli nella stanza conjugale. L'alcova è là, pronta a riceverli. Si guardano, torcono gli occhi una dall'altro, si sentono accasciati, tremano, girano intorno lo sguardo. Il rimorso diventa paura. L'ombra della vittima aleggia nella stanza.

Teresa ha freddo, e rifiuta a Lorenzo un primo bacio. I due sposi non possono abbracciarsi. I loro occhi cadono sul ritratto dell'ucciso. Mettono un urlo, staccano quel ritratto, lo guardano. Il ritratto par vivo.

Sin quà il dramma è tutto psicologico. I personaggi della grande scena sono tre: Teresa, Lorenzo e il rimorso. Ne sopraggiunge un quarto: la madre. E vede Lorenzo e Teresa con lo sguardo incollato sul quadro. Si avvicina, ode una frase pronunciata da Lorenzo e scopre il terribile segreto. Tenta di parlare, sputa l'epiteto di assassini sul viso dei delinquenti, è colta da paralisi generale e cade sopra una sedia, gettando lampi dagli occhi.

Sembra la dea della minaccia, sembra la Nemesi.

Teresa e Lorenzo hanno compiuto un delitto per godere di quella notte d'amore. Hanno atteso dodici lunghi mesi per trovarsi soli nella stanza matrimoniale. E non è solo il desiderio delle carezze che fa loro bramare quella notte. Complici di un assassinio, essi hanno bisogno di spegnere il rimorso nei baci, e i sordi gemiti della coscienza nelle voluttà.

Ma i baci muojono sulle loro labbra e la voluttà non trascorre nelle fibre del loro corpo.

Ormai essi non desiderano di avvicinarsi per impeto d'amore. Devono avvicinarsi — e confondersi l'uno nell'altro — solo per affogare coi piaceri del senso i loro rimorsi.

— Non siamo sposi come gli altri — dice Teresa — non ci amiamo più.

Questa frase riassume la grande scena del terzo

atto, la quale è addirittura shakspeariana, perchè, insistendo sull'orme tracciatele dall'autore, si concentra tutta nell' anatomia dell' individuo.

Il pubblico trova nell'artista il chirurgo e gli dice: Mi poni dinanzi un delitto mostruoso, dammi un mostruoso castigo. E l' artista ha obbedito. Ha scritto col sangue del suo cuore e col sugo dei suoi nervi. È riuscito ad evocare la testa di Medusa, senza che lo spettatore provi il bisogno di coprire quella testa con un velo.

Le lagrime vi spuntano sul ciglio ma non corrono; la fronte vi si corruga, ma le pieghe non la sformano, il cuore vi batte, ma non un gemito n' esce.

La pittura è maestra, è grande, è terribile, ma il delitto commesso dai due amanti è mostruoso, e la vostra pietà si sente — a un tratto — incadaverita.

Alla crisi finale ci si avvicina a lunghi passi. Il delitto non è più mistero per la vecchia Raquin, la quale, coricata ostinatamente in un seggiolone, accresce, nell'ultimo atto, la terribilità plastica e drammatica della scena. Gli amici le scherzano intorno, e i due colpevoli ne spiano ogni moto, ogni gesto.

In lei parlano soltanto gli occhi — ma in quegli occhi è tutta una storia, tutto un desiderio di vendetta che si estrinseca con lampi cupi e funebri. L'anima le è passata negli sguardi. La sua immobilità fisica sembra ancora più terribile della terribile imprecazione da lei scagliata a Lorenzo e a Teresa.

E l'ultimo episodio di questo dramma dei rimorsi è un'altra pagina di psicologia. Solo, la mano dell'autore sembra stanca, e l'analisi non procede più così fine, così sagace, così minuta come da principio. Lo sbalzo è più frequente e la gradazione meno razionale.

Dinanzi alla vecchia paralitica, dinanzi alla memoria del loro delitto, quegli amanti — che non hanno gustata legittimamente un'ora d'amore — quegli sposi che non si sono avvicinati un solo istante l'uno all'altro — invocano la morte. È uno scioglimento relativamente pacifico. In mezzo al terrore che eccita nel pubblico la vista di quella statua della minaccia e della vendetta, in mezzo alle torture, alla implacabilità di due coscienze avvolte nelle spire del rimorso — una fiala di veleno, un pugnale, non bastano ad aumentare il raccapriccio.

Il suicidio si presenta qui — direi — come un lieto fine. Ci vuole dell'altro, e Zola, infatti — rincarando sul primo delitto — arma la mano di Teresa contro Lorenzo e la mano di questi contro la moglie.

Ebbene, bisognerebbe che Lorenzo e Teresa si ammazzassero. Il suicidio — che corregge l'idea di quel mutuo assassinio, subitamente respinto — non ha più effetto, non ci commuove più. L'animo nostro passa dall'orrore alla commozione, e dovrebbe invece passare dalla commozione all'orrore. L'ordine degli affetti è invertito — a scapito della verità.

Sta qui — a parer mio — tutto lo sbaglio della

catastrofe come fu svolta dallo Zola e come venne e viene rappresentata sulle scene.

Intorno ai caratteri dipinti dall'autore dell'*Assommoir* in questo suo dramma, avrei poco da aggiungere. Manca nel prim'atto, cioè nelle scene che preparano la tela, tutto ciò che l'autore ha messo nel romanzo e non ha saputo sintetizzare abbastanza nel dramma.

Non sappiamo da principio che cosa voglia questa Teresa e quali cause necessitanti la spingono all'orrendo delitto. Lorenzo ci apparisce veramente innamorato. Teresa no. Ella è cupa e taciturna prima ancora d'essere appassionata. Ella è stanca della sua felicità prima ancora di averla goduta.

Teresa Raquin venne acclimatata in Italia per opera della Pezzana — la quale interpreta il personaggio della vecchia infelice e implacabile con una verità addirittura spaventosa. Non ho mai visto nulla di più grande sulla scena. Dinanzi a quello studio potente del vero e dell'artistico, a me pare che cadano tutte le infiammazioni di nervi e tutti gli isterismi artificiali che il pubblico sovrano domanda oggi alle attrici drammatiche.

*
* *

Malgrado la potenza della *Teresa Raquin* e la bellezza di qualche scena degli *Eredi Rabourdin* e del *Bottone di rosa* — io non credo che Emilio Zola

sia — come si suol dire — il « drammaturgo nato » del pubblico francese.

Parigi ha costantemente bisogno di uno scrittore teatrale che le riproduca le eleganti follíe delle sue marchese autentiche, delle sue dame posticcie, delle sue cortigiane, de' suoi finanzieri ministeriabili, dei suoi accademici e de' suoi scapigliati. Ha bisogno di un Augier che le ricordi, quà e là, il Molière — di un Dumas che le resusciti una Margherita Gauthier, o le crei una Susanna d'Ange e una principessa di Bagdad — di un Sardou che la intontisca a forza di colpi di scena — di un Halèvy o di un Hennequin che la faccia ridere — di un Pailleron che ne solletichi l'umore beffardo, con la canzonatura. Parigi ha bisogno di vedere sul teatro la parodia degli uomini dei quali legge ogni altro giorno il nome nel *Figaro*, nel *Gil Blas*, nel *Voltaire* e nell'*Illustration*.

La grande capitale si rassegna ad applaudire una volta tanto Corneille e Molière — purchè i Sardou, i Dumas e i Pailleron non cessino di distrarla con l'amabile contraffazione di sè medesima. Essa vive di lusso e di sarcasmo — tra una messa e un *cancan*, tra una particola e un grano di pepe — e rinunzia volentieri allo studio del cuore umano per darsi in braccio a tutte le sensazioni del vaudeville e della satira. Essa ama i pittori, ma adora i fotografi e i caricaturisti. Vota plausi e allori a Gounod, a Augier e a Sarah Bernhardt, ma innalza un monumeuto di gratitudine nazionale a Lecocq, a Meilhac e alla Judic.

Essa ha abituati i suoi commediografi a vivere nella società, a valersi di ogni argomento, di ogni episodio — di un pick-nick, di un ballo, di un ricevimento, di una conferenza — per scrivere atti e intermezzi tutti brio e attualità e spigliatezza, i quali trovano eco in mille bocche gentili, in mille voci argentine, squillanti, e fan nascere nell'anima una folla di desideri, e aggiungono nuovi e insoddisfabili capricci ai caprici insoddisfatti che turbano l'allegra spensieratezza dei vent'anni.

Ebbene, quest'arte di farsi ascoltare dal pubblico è qualità sostanzialmente francese.

Scorrete il *Théâtre chez madame*, le farse, i proverbi alla de Musset e alla Feuillet e gli *entre-acts* che si recitano in via Richelieu — e poi, così per riscontro, gettate gli occhi sugli scherzi comici italiani, tedeschi e inglesi. È come chi dicesse un pugno di Paulo Fambri dopo la carezza gentile di una donna, un boccale di porter dopo un bicchiere di Bordeaux, due ova sode dopo il gelato, un pezzo di roast-beef dopo il dessert.

A Parigi, gli autori drammatici in voga frequentano il gran mondo, la società equivoca e il quartiere latino — si vestono ogni sera in abito e — nei teatri, nei corridoj, alla borsa — nelle conversazioni d'ogni genere e specie — studiano, osservano, ammirano, censurano e raccolgono larga messe di fatti in mezzo a gente che posa alla caricatura o alla

schiettezza e che non si perita di assumere tutte le varie fisonomie di chi si sente guardato e spera di divenire argomento di un articolo di giornale o di una scena di commedia — articolo e scena che avranno — nove volte su dieci — la duplice attrattiva della verità e della frivolezza e che interesseranno, nel tempo medesimo, l'uomo di studî e l'uomo di mondo.

*
* *

A canto a questi fini e aristocratici riproduttori delle curiosità parigine, voi trovate i drammaturghi di polso — gli autori della *Signora Caverlet*, del *Figlio di Coralia*, del *Padre di Marziale*, del *Daniele Rochat* o del *Rabagas*, i quali s'attaccano a due mani alle quistioni pubbliche e preparano nella mente della nazione la censura o l'apologia di questo e quel problema sociale, di questa e quella innovazione religiosa e politica.

È inutile nasconderlo o negarlo.

Se il romanziere e il drammaturgo s'inspirano quasi sempre ai fatti diversi o alla cronaca cittadina dei giornali, il popolo e il legislatore si inspirano, da parte loro, al romanziere e al drammaturgo. La Beecher-Stowe ha fatto per gli schiavi negri molto più delle leggi del parlamento inglese, e Dickens e Sue hanno difesi i figli illegittimi assai meglio degli uomini politici e dei giuristi.

L'allarme vien sempre dato da un romanziere o da un drammaturgo. La schiavitù, la nascita illegittima, il divorzio; *Zio Tom*, *Oliviero Twist*, *Signora Caverlet*.

I libri e i drammi — i drammi sopra tutto — corrono fra il popolo; i giornali se ne interessano, risvegliano la curiosità pubblica e la folla — avida di emozioni e di novità — legge, impara, ripete.

Perciò ogni legge sociale, svolta nelle Camere elettive o vitalizie, trova la cittadinanza preparata, ammaestrata. E i maestri, gli istruttori si chiamano quasi sempre Augier, Délpit, Feuillet, Dickens, Zola, Dumas.

Non manca più che dividere in articoli i capitoli del romanzo o gli atti del dramma — non manca più che gettare una mano di bianco sul colore e uccidere il calore con le discussioni legali e scientifiche. Il resto è già fatto.

Compiuto il disegno saltano fuori gli architetti. Jeri lo *Zio Tom*, oggi l'abolizione della schiavitù. Jeri le *Memorie d'un trovatello*, oggi la ricerca della paternità. Jeri la *Signora Caverlet*, oggi il divorzio.

*
* *

La ricerca della paternità e il divorzio sono appunto le due quistioni che più occupano, in Francia, la mente dei drammaturghi. Dal poeta della Commedia francese allo scrittore dell'Odéon del Ginnasio e della Porta Saint-Martin — tutti se ne commuovono.

E si capisce. Le grandi riforme sociali non si compiono in silenzio. I colpi di scure fanno paura e le rovine sgomentano. Se si potesse rifabbricare senza distruggere la opposizione sarebbe meno violenta.

Aggiungere un articolo al codice, un codicillo al testamento è presto fatto. È la cancellatura, è il tratto di penna che fanno sostare.

E i più sostano.

Che cosa li trattiene? Un idea fissa? Talvolta. Un sentimento dell' anima? Spesso. Una convinzione? Forse. Un pregiudizio? Sempre.

Ma il curioso è questo. Chi s'inchina al pregiudizio — come Sardou nel *Divorziamo* e nel *Daniele Rochat* — vien chiamato superstizioso. Chi v'insorge — come Dumas — come Augier, nella *Signora Caverlet* e nei *Fourchambault* — vien detto paradossale.

Pure gli antichi paradossi son divenuti oggi verità, e le verità di jeri — cacciate in bando — son ritornate pregiudizi.

Perchè?

È facile dirlo. Il paradosso è una verità anticipata come il pregiudizio è una verità in ritardo.

Nel caso del divorzio Augier ha ragione e Sardou ha torto. Con quattro scherzi non si risolve una quistione di tanta importanza.

Il divorzio — ve lo dice Augier assai meglio del senatore Naquet, degli ex-ministri Zanardelli e Villa o dell' avvocato Giuriati — è una necessità. Meglio,

una moralità. Rifiutarlo a chi non ne può far senza è dire all'uomo e alla donna: La fatalità, il caso, il destino, vi hanno condannati; io non voglio tôrvi di dosso quella condanna. Bruciate nel vostro fuoco!

Che pensereste di un medico il quale, esaminando il suo cliente, dicesse:

— Per bacco! la vostra gamba è in cancrena. Ma non importa; non taglieremo, medicheremo.

— Ma bisogna amputarmi, se no muojo!

— Amputarvi? perchè? Non c'è bisogno di bisturi, ho il cataplasma!

Ebbene, l'avversario della legge sul divorzio ragiona perfettamente nello stesso modo.

— Mia moglie mi ha disonorato. Non posso più vivere con lei; divorziateci! chiede l'uomo.

— Mio marito ha delle amanti, mi rovina, rovina i miei figli — divorziateci! chiede la donna.

— Divorziarvi? domanda stupefatto il legislatore, perchè? Non c'è bisogno di tagliare, basta medicare. Non c'è bisogno di divorzio, avete la separazione di corpo. Non c'è bisogno di bisturi, la legge vi dà il cataplasma.

Voi dite: la famiglia è indissolubile. Ma non è della famiglia che vi curate, o avversari del divorzio — o Sardou in diciottesimo e in ventiquattresimo — bensì del matrimonio, in sè stesso, come sacramento. Tanto vero che la vostra separazione di corpo dissolve ugualmente la famiglia.

Il pericolo non è evitato. Tutt'altro.

In luogo d'un pericolo si corre anzi il rischio di averne due. La dissoluzione della famiglia legittima e la creazione di una nuova famiglia illegittima. Fra il marito e la moglie, separati di corpo, spunta, nove volte su dieci, la siloetta del consolatore — e voi sapete che i consolatori sono l'opposto dei vigili municipali, poichè se ne trova sempre quando se n'ha bisogno.

— Il divorzio è empio, offende Dio! gridano il papa e monsignor Freppel, vescovo di Angers.

— Esso è necessario, ha il consentimento divino, si dice nel paese ove il divorzio è legge dello Stato.

Confessate che è un po' grottesca questa prescrizione divina la quale varia in un raggio di pochi chilometri! Confessate che bisognerebbe istituire una guida del dovere e una geografia delle coscienze.

Prendiamo un esempio, un paese. L'Alsazia. Sino al 1870 la morale pubblica diceva ai suoi abitanti:

— Il matrimonio non è sacro che a patto di essere anche indissolubile. Lo vuole Dio.

Oggi, invece, agli stessi alsaziani la morale pubblica dice:

— Il matrimonio non è sacro che a patto di essere anche ratificabile col divorzio. Se l'unione degli sposi diventa intollerabile, avviliente, Dio vuole che la tronchiate.

Non parliamo della storia. Essa è costantemente

per il divorzio. Dalla Bibbia al Libro d'Ester, e dal Libro d'Ester alla Grecia, a Roma pagana e a Roma cristiana — dall'antichità al medio evo e all'epoca moderna — il divorzio fu sempre, sebbene ad intervalli e per cagioni diverse.

Quanti matrimonj non ha sciolti Roma cattolica, ripetendo che l'eccezione non fa la regola — mettendo di fronte al mondo due morali e due contraddizioni e mostrando al popolo che la legge è applicabile in via facoltativa — quella legge la quale, come la moglie di Cesare, non dovrebbe essere nè anche sospettata?

***

Riguardo alla ricerca della paternità ci troviamo nel caso identico. Il drammaturgo e il romanziere che la difendono vi dicono su per giù queste parole: La società nostra, fondata sull'umanità, cozza, a ogni istante, con essa. Cristo voleva la protezione del fanciullo. È questo il germe della dottrina umana di tutti i tempi. Bisogna che la legge protegga con gli effetti di sè medesima il povero essere creato e vissuto fuori di essa. La illegittimità della nascita punisce il figlio che non è colpevole mai e risparmia i genitori che lo sono sempre.

Gli avversari rispondono: Con l'attuazione della legge che permetta la ricerca della paternità sarebbe

minore il numero delle ragazze tradite, e, per conseguenza, dei trovatelli? No, perchè non si potrebbero sopprimere le passioni umane le quali, malgrado qualsiasi spauracchio legislativo, tengono e terranno sempre il di sopra.

E l'infanticidio? Ah! eccolo, eccolo l'argomento scabroso, spinoso, il quale viene usato vicendevolmente dagli amici e dai nemici della ricerca della paternità.

— Dovete provvedere, è urgente, è indispensabile, dicono gli uni. L'infanticidio è là e vi suggerisce di votare la legge della ricerca al più presto. Andate alla Corte d'Assise: *Infanticidio, infanticidio, infanticidio.* E i giurati assolvono, assolvono quasi sempre. È la rivincità del sentimento pubblico sulla legge pubblica. Si capisce. Una ragazza, abbandonata, tradita dall'amante, è là, alla sbarra degli accusati e vi dice o fa dire dal suo avvocato: Ero povera, inesperta, miserabile, il mio amante mi aveva lasciata, non avrei potuto mantenere mio figlio. Lavoravo ma non potevo guadagnare per due. Su cento volte, novanta il verdetto dei signori giurati è negativo.

Altri invece esclamano: Non autorizzate la ricerca della paternità. Aumentereste gli infanticidi!

— Come?

— Certo. Non si uccide sempre la propria creatura per mancanza di mezzi, tanto vero che la Casa degli esposti è a disposizione di tutti. Si sopprime la pro-

pria creatura per timore delle conseguenze, per i parenti, per il prete, per la voce pubblica.

— Qualche volta sì...

— Non qualche volta, spesso. Ma aspettate. La madre che ha timore del pubblico e riesce a mettere il proprio figlio naturale fra i trovatelli sa bene che tutto è finito, che non se ne parlerà più. Togliete questo velo alla colpa, autorizzate la ricerca della paternità e l'infanticidio avrà doppia ragione di essere. Un bel dì il figlio vien fuori dal ricovero e si mette a cercare i parenti. Il fallo non può rimanere nascosto, la colpa viene conosciuta pubblicamente. Date alla madre un mezzo di scongiurare questo pericolo! Non rispondete...? Sfido!... Cercate?... Non trovereste. Il mezzo è uno solo... Avete già capito. L'infanticidio.

Lo spauracchio di questo delitto aleggia appunto sullo spirito degli amici e degli avversari della ricerca della paternità e s'incarica di dar ragione e torto ad entrambi.

— Tutto per il matrimonio, niente per l'amore! par che gridi, con amarezza, l'autore del *Padre di Marziale*.

— L'amore è anonimo! rispondono gli avversari.

— Ebbene, noi vi diamo il mezzo di concedergli un nome, di riconoscerlo.

— E i pericoli?

— E i vantaggi?

Siamo sempre lì. Il viaggio tortuoso della favola.

E non può essere altrimenti. Vantaggi e pericoli ci sono in ambedue i casi. Gli infanticidi sono numerosi in Francia e in Italia — come in Inghilterra, in Germania, in Austria, in Svizzera, in Spagna e negli Stati Uniti, ove la ricerca della paternità è autorizzata.

Un drammaturgo inglese mette in scena una lady la quale uccide il proprio bambino per timore della ricerca della paternità — e Leone Richer racconta, nel suo *Droit des femmes*, che un'individuo potè sposare tranquillamente la propria figlia a cagione della mancanza di una legge la quale autorizzasse la ricerca stessa.

Al duca di Hautmont, suo antico amante, la signora Cambry del *Padre di Marziale* — dramma e romanzo — dice:

— Giacomo, voi siete stato il mio amante e siete il padre di Marziale. Volete proprio formare l'infelicità di vostro figlio?

IL DUCA.

Marziale mio figlio!

LA SIGNORA DI CAMBRY.

Voi m'avete amata. Fra noi due esistono tali memorie che nulla al mondo vale a cancellare. Non vorrete, io credo, commettere questo atroce delitto. Essere il rivale di vostro figlio!

IL DUCA.

.... Vogliate perdonarmi se la vostra confessione risveglia in

me un sentimento più di sorpresa che di incredulità. Son ventitrè anni che non ci siamo più visti....

LA SIGNORA DI CAMBRY.

Non voglio che mio figlio... che nostro figlio... sia infelice per sempre! Sarebbe ingiusto!

IL DUCA.

Ingiusto signora? Il dolore lo è sempre, mi pare. Esso colpisce a dritta e a manca, senza scegliere e senza contare.

LA SIGNORA DI CAMBRY.

Avreste il diritto di parlare così del primo venuto. Ma, in nome di Dio, qui si tratta di vostro figlio!

IL DUCA.

E chi me lo prova?... Ancora una volta, signora, ripudio ogni parola che fosse per voi un' offesa. Io sono perfettamente convinto che ciò che voi mi dite non è che una pietosa menzogna dettata dall' amore materno. Non ho vent' anni, io, come Marziale. Egli ha la giovinezza, io non l' ho più. Se avessi a perdere Speranza soffrirei più di quanto egli soffre in questo momento. Ma avrei almeno la giovinezza per sostenermi. Posso dunque discutere senza rimorsi con me stesso e con voi. Supponiamo un istante che m' abbiate detto il vero. Come? voi aspettate vent' anni per rivelarmi che ho un figlio! Avevate forse il diritto di nascondermelo? Non avreste forse scongiurato qualcuno de' miei errori, de' miei falli — palesandomi che avevo dei doveri da compiere? E, invece, che cosa avete fatto? M'avete lasciato consumare la mia vita nell' ozio e nel disgusto. Io ho girato attorno alla felicità come un cavallo ammaestrato attorno

ad un circo. Il giorno in cui raggiungo questa felicità, esigete ch'io vi rinunzi, sacrificandomi ad una paternità che ieri stesso ignoravo! Non posso fare a meno di pensare che avete pazientato quasi un quarto di secolo prima di gridarmi: « Siete voi il padre di Marziale! » e che il giorno in cui lo dite, avete tutto l'interesse che io lo creda! Ebbene, io non vi credo! Tenete per voi vostro figlio! Per me tengo il mio amore!

Questo egoismo, altrettanto logico quanto spietato, basterebbe solo a dar torto agli avversari della ricerca della paternità.

*
* *

Eugenio Labiche è una specialità francese. Parigino per la qualità del suo ingegno — è campagnuolo per la rusticaneria del suo carattere.

Al Vaudeville egli si sente come a casa propria, ma all'Accademia sta a disagio. Il pubblico, i critici — perfino i vecchi dell'Istituto — lo adorano. Egli non ha mai aspirato alla gloria del libro. S'è lasciato stampare suo malgrado — per obbedire a un vivo desiderio di Emilio Augier che volle scrivere la prefazione al suo teatro.

I francesi mettono parecchi lavori del Labiche tra i « classici del genere », e vantano le bellezze del *Più felice dei tre*, del *Viaggio del signor Perrichon*, del *Misàntropo e l'Alvergnate*, del *Piede nel delitto*, e d'altri.

Augier e Labiche si videro nel 1878 — in campagna, a Sologne.

— Voglio avere il vostro teatro, disse Augier al collega. Ove devo cercare?

— In nessun luogo. I miei lavori furono pubblicati in trentasei formati diversi, da trentasei editori.

— Pubblicate le vostre opere complete.

— Vi beffate di me! Credete che le mie farse siano proprio delle opere? Se fingessi di prenderle sul serio la grammatica e la sintassi m'intenterebbero un processo per violazione.

— È vero, qualche volta le malmenate, ma lo fate con tanto spirito che esse non ve ne devono serbar rancore. D'altronde, è il diritto dei maestri, e voi siete un maestro....

— Non una parola di più. Uscite signore.

Augier non uscì — e fece tanto e pregò così insistentemente che Labiche pubblicò le sue opere complete, precedute da uno studio dell'amico.

Quello studio fu il passaporto di Labiche all'Accademia.

Ma, il giorno del suo ingresso nel palazzo dell'immortalità ufficiale, Labiche tremava come una foglia.

— Avete paura? gli chiese Augier.

— Diamine! balbettò il vaudevillista, sotto al quale spuntava già l'accademico. — È la prima volta che porto al fianco una spada.

Il terrore di Labiche si spiega. Egli non è oratore,

e il giorno in cui dovette presiedere una seduta della Commissione degli autori drammatici fu lì lì per svenire dall' emozione.

— E se aveste dovuto prendere la parola? gli domandò qualcuno.

— Avevo previsto il caso, rispose Labiche. Mi sarei coperto.

*
* *

I drammi e le commedie di cui ho discorso fin qua hanno — in Francia — interpreti egregi, non solo tra gli attori del Teatro francese, ma anche tra quegli del Ginnasio, dell'Odéon e della Porta Saint-Martin.

Sarah Bernhardt recita volentieri i lavori del Dumas del Sardou, del Délpit e dell'Ohnet — ma aspira sopra tutto alla gloria della Rachel e della Ristori e spende il suo grandissimo ingegno intorno allo studio del teatro tragico.

Gli allori del dramma borghese non le bastano — come non le basta essere divenuta celebre per il suo nervosismo, per la sua gracilità, per i suoi diamanti, per le sue stranezze, per i suoi debiti, per i suoi processi e per i suoi amori col Damalas e col Richepin.

Dopo essersi misurata con Molière e con Dumas la illustre attrice affronta oggi lo Shakspeare, e al suo amico Richepin fa tradurre il *Macbeth*. E Richepin

le obbedisce, e alle sue *Bestemmie* aggiunge quest' altra, di una versione di Shakspeare buttata giù in stile *boulevardier*. Shakspeare che fa lume a Richepin e a Sarah è — io credo — l' ultima espressione dell' umorismo.

Ma Parigi vede ben altro!

Essa vede il poeta-traduttore smarrire la ragione dietro ai vezzi della attrice innamorata. Vede Sarah in preda al delirio — e dopo averla dichiarata isterica — la dichiara pazza. Vede Richepin in Africa — presso i trappisti, fra le sabbie e i leoni del deserto, le chiome sparse, il volto dimagrato, ingiallito, incadaverito.

Ebbene, la pazzia di Sarah non è che réclame, e la follia di Richepin non è che desiderio di notorietà.

Disgraziatamente, con tutta la rèclame di questo mondo non è possibile figurarsi una lady Macbeth-Sarah — come non ci si può figurare un Salvini-Roméo.

La carne, le ossa, i muscoli e la statura sono — per gli attori drammatici — altrettanti coefficenti di successo o di insuccesso.

Sarah Bernhardt non è tagliata per il *Macbeth*. La sua recitazione — a scatti e a punti interrogativi — non esprime abbastanza l'orrore del tragico. La sua nevrosi non le consente di prorompere, e la sua gracilità contrasta troppo con l'imponenza matronale della eroina di Shakspeare.

Nella scena famosa del sonnambulismo Sarah urla e urla — gestisce, stende le mani, dilata le pupille. Tutto ciò non è nè artisticamente bello, nè fisicamente vero.

Lady Macbeth deve restare immobile. Il suo sguardo, freddo e vitreo, non può fissarsi che nel vuoto. Prima di pronunziare un solo accento ella deve piangere.

Così faceva la Ristori — e così, a parer mio, va interpretata la grande scena shakspeariana.

***

Sarah è, a Parigi, l'eroina del dramma, come la Judic è l'eroina della bizzarria cantata e musicata.

L'interprete di *Lili*, di *Mam'zelle Nitouche*, di *Josephine* e di tanti e tanti altri vaudevilles, è, anzi, più alla moda di Coquelin e dell'interprete della *Signora delle Camelie* e di *Frou-frou*.

Solamente, il genere della Judic è una ipocrisia artistica. Il vaudeville non può essere sè medesimo, che a patto di essere anche scolacciato e scapigliato. Il *collet monté* della Judic è buono appena appena per l'alta commedia, per il romanzo e per la novella.

Un vaudeville abbottonato fino al collo è Aspasia raccapricciante dinanzi alla sensualità di Frine — è la corruzione immersa in un bagno di verginità.

Boileau definiva il vaudeville un poema,

> agréable, indiscret, qui, conduit par le chant,
> passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant.

Ma Boileau faceva i conti senza l'Halevy, il Gondinet e il Labiche. Egli aveva la mente piena di Molière e non sognava la possibilità avvenire di un Meilhac e di un Hennequin.

Il *Siège de Vir* del Basselin era, allora, il prototipo del vaudeville; e si capisce che intorno ad Anna d'Austria, a Richelieu, alla Mancini e a Maria Antonietta le interpreti del vaudeville non alzassero soverchiamente le gambe e le sottane, e non si curvassero col naso fino in terra.

Col Fouzelier, col Dorneval e col Piron il vaudeville era ancora una produzione tutta spirito e arguzia. Con lo Scribe diventava già una eccentricità. Oggi esso è addirittura una licenza. I buoni costumi e i veli e le foglie di fico non hanno nulla a che fare col vaudeville moderno, il quale non è più tollerato che nel « genre bouffon. »

Del genere buffonesco il pubblico nostro è assai ghiotto, e però il vaudevillismo moralizzatore della Judic lo soddisfa, almeno, quanto il nervosismo drammatico di Sarah e della Duse.

A Napoli ogni canzonetta della Judic mandava gli spettatori in visibilio e un *couplet* di *Lili*, cantato sul motivo del *Funicoli-Funicolà* mise a rumore il Sannazzaro.

La Judic — dal canto suo — rappresentò, in Italia, la sua parte di diva come una diva autentica. Ella correva da Napoli a Pompei o da Milano a Monza

in carrozza, e, trafelata, bagnata, scombussolata, non giungeva al teatro che cinque minuti prima della rappresentazione.

Talma e Préville facevano lo stesso.

La Judic, in Italia come in Francia, ha vinto; e *Mam'zelle Nitouche* e la musica saltellante di Hervé hanno stravinto.

Il malumore del filosofo Caro e dell'Augier non vogliono dir nulla. Quei due signori sono ancora all'alfa in fatto di corruzione artistica. Nè anche le proteste di Bologna e gli sbadigli di Roma provano gran cosa. A Bologna ci si è ribellati contro i prezzi favolosi dei palchi e delle sedie. Quanto a Roma non bisogna dimenticare che ci vive sempre, e più che mai, il Santo padre — nemico degli spettacoli in genere e del vaudeville in ispecie.

La Judic è venuta fra noi dopo la Bernhardt, ma c'è venuta quasi impermeabile alle disapprovazioni — accompagnata da un impresario-commendatore, da un redattore del *Figaro* e foderata delle lodi di Alberto Wolf, di Augusto Vitu e di Francisco Sarcey.

Ma, lodi olimpiche a parte, la Judic è veramente un'artista.

Ella ha ridotto il vaudeville all'edizione per le scuole. C'è, a sentir qualcheduno, più moralità nelle sue rappresentazioni, che nella rappresentazione della *Signora delle Camelie.*

Tartufo impera oggi anche sulla *pochade;* e la Judic e la sua maniera ne sono una prova.

La interprete di *Nini* è corretta, se non come un membro del parlamento inglese, almeno come un francese o un italiano del *bon ton*. Ella ha ripudiata l'arte procace del sottolineare e se non aspira addirittura al premio Monthyon, contraffà, almeno, la virtù sino all'illusione. Il suo regno è il teatro dei « Bouffes parisiens » ov' ella esercita quell' amabile dispotismo e quel fascino che già esercitava Sarah alla Commedia francese.

Di Sarah non si potrebbe dire, tuttavia, la signora Sarah o la signora Bernhardt, mentre della Judic i critici e i cronachisti dicono, con tutta disinvoltura, madama Anna o madama Judic.

Questa celebre vaudevillista, travestita ora da collegiale e ora da gran dama, è una ipocrisia di più nel mondo dei teatri, ma è anche, e sopra tutto, una attrattiva.

***

Vengo ora a quel grande cencioso che è — e accenna disgraziatamente a rimanere — il teatro italiano.

Cominciate le agitazioni politiche l'arte perdette lentamente il suo carattere di obiettività e d'universalità, e venne elevata ad apostolato.

Romanticismo e patriotismo si diedero la mano; e s'affidò alla drammatica una missione civile.

I tiranni d'Alfieri e i personaggi di Nicolini e di

Pellico — tutti d'un pezzo, grondanti sangue, attorniati da pugnali e da veleni — cangiarono il teatro in iscuola di libertà. Si scrivevano tragedie e drammi per non poter combattere delle battaglie; e ci si alzava a censori di quanti despoti antichi e moderni contava, nelle sue tristi pagine, la storia.

La mèta era larga e abbracciava i secoli, e non aveva limiti di tempo e di paese. Da Saul, in odio ai sacerdoti e odiatore di essi, ai tiranni di Grecia e di Roma, e da questi ad Arnaldo, a Filippo di Spagna e al duca d'Alba.

Alfieri era poeta civile — come Schiller era poeta cristiano. Nell'uno la patria, nell'altro la religione. Ma Schiller possedeva intero quel senso dell'umanità che manca ad Alfieri, a Nicolini e a Pellico.

I nostri tragici son patrioti che pugnano con l'eloquenza, coi versi che pajon fiamme, con le apostrofi fosforescenti.

Essi risvegliano il sentimento della libertà e della dignità nazionale. Essi gettano i loro drammi ai piedi degli stranieri — come una sfida, come una fiaccola incendiaria.

Il teatro di Alfieri e di Pellico, meglio che un teatro, è una lizza. Ma non è il caso di discorrerne qui a lungo. L'Italia moderna s'accontenta di leggerlo. L'ha già bandito dalle scene. In *Saul* e in *Francesca da Rimini* essa non applaude nè Alfieri nè Pellico. Applaude Salvini e Rossi.

Di Nicolini son già dimenticati — e non a torto — *Polissena, Edipo, Medea, Mario.* L'ostracismo colpì anche questo letterato.

Letterato coltissimo, nello spirito del quale avevano radice — e radice profonda — i pregiudizi della scuola classica, eretti a dogmi dai pedanti — nell'orizzonte artistico del quale la vecchia e sempre nuova disputa dei classicisti e dei romantici si risolveva in una pura quistione di parole.

Tuttavia la rivoluzione — la quale inaugurava nella vicina Francia il dramma della scuola hughiana — era già scoppiata fino dal 1757 col Diderot, la poetica del quale pareva voler scalzare la più antica *art poëtique* di Boileau Déspreaux e sostituire ai precetti dell'astioso legislatore del Parnaso francese l'elemento intimo della tragedia dello Shakspeare — cioè la rappresentazione della natura con tutte le emozioni che essa fa nascere.

Nicolini rimase freddo a quella rivoluzione di oltr'alpe, — più freddo, forse, che non convenisse a un drammaturgo moderno.

Ma in lui — lo ripeto — la causa patriotica teneva il di sopra sulle quistioni d'arte, e perciò egli non volle nè seppe esimersi dall'obbedire a quelle leggi del teatro le quali, da Aristotele a Shakspeare, costrinsero il dramma dentro a morse d'acciajo, vestirono con pompa anche i fatti più comuni e ridevoli e impedirono ostinatamente che l'eroe fosse ricondotto alle sue giuste proporzioni d'uomo.

Volendo combattere sulle scene gli stranieri, Nicolini non poteva svincolarsi da quel soggettivismo che mette sulla bocca dei personaggi d'un dramma o d'una tragedia i pensieri medesimi dello scrittore — a scapito della verità attuale e psicologica.

Nel *Foscarini*, nel *Giovanni da Procida*, nell'*Arnaldo da Brescia* e in altri lavori del Nicolini noi troviamo, spesso, la personalità intima dell'Italia del mille ottocento — più presto che la personalità veneziana, siciliana e lombarda dell'epoca nella quale vivevano e Foscarini e Giovanni da Procida e Arnaldo.

Il poeta tolse al secolo dei suoi eroi quel tanto che volle concedere al secolo in cui scrisse e del quale fu eroe egli stesso.

Diversamente non poteva accadere al Nicolini. Mentr'egli studiava, nel 1807, a Firenze, e insegnava all'Accademia di Belle Arti, la sua mente e l'animo suo si volgevano all'Italia, divisa, predata da stranieri — in lotta con la chiesa di Roma.

Egli guardava alla sede dei papi come al patibolo d'ogni libertà e d'ogni verità; e la grande figura di Arnaldo gli apparve dinanzi.

Quel monaco triste, sparuto, severo, che usciva dal suo convento maledicendolo, quel popolo che s'affrettava a circondare e ad adorare come nuovo Nazzareno l'apostolo nuovo, gli fecero — senza dubbio — balenare alla mente la efficacia sociale e politica di un quadro nel quale — con la raffigurazione

del papato di Adriano IV — si potessero svelare le turpitudini di epoche più recenti.

Il tema era ben degno dell'intelletto e del cuore di Nicolini, il quale, in tutta la tragedia che prende nome da Arnaldo, come in *Giovanni da Procida*, in *Foscarini* e nel *Nabucco*, mostrò chiaramente di saper parlare con la voce inspirata degli eroi.

Udite Arnaldo rivolto ai monaci — i quali tentano di richiamarlo alla sommissione del chiostro:

« Dove l'odio alberga,
Cristo non è: per seguir lui, mi sono
Da voi diviso, e ritornai nel mondo.
Non tra profonde valli e in mezzo all'ombre,
Ma sulle cime eccelse e nell'aperta
Luce del sole risonar dovea
Sul mio labbro fedel quella parola
Che dal servaggio liberò col vero.
Quai siano i chiostri è noto; invan vi cerchi
Pietà, dottrina, amor, dacchè si vende
Ciò che Cristo donava; è un'empia gente,
Che il mondo impoverì con le preghiere,
In delizie mutato ha le spelonche
Che abitò la sventura ed il rimorso.
Empie i cenobi chi celar la vita
Brama in ozi superbi, e vi ritrova
Più di quel ch'ei lasciava; ogni convento
Ha scandali, rapine, e frodi, e risse,
E perenni menzogne; e vi s'ascolta
Sol nell'ebbrezza dei conviti un vero

Che inorridir ti fa. Se i rei costumi
Cerchi frenar coi detti e coll' esempio,
Ti persegue il crudel che signoreggia,
E un breve indugio, un mormorìo sommesso
Che l' ubbidir ritardi, e manifesti
Un modesto desìo, volge in delitto.
Però l' iniqua abbandonar mi piacque
Ignava gente che riman sicura
Nel pubblico terrore, e mai non ebbe
Per l' Italia una lacrima . . . . »

Non però contro il greggie, ma contro il pastore, contro papa Adriano, vuole il ghibellino Nicolini che il suo Arnaldo si scagli.

Udite ciò che gli mette sulle labbra:

« Ah sei nell'opre
Tanto discorde dal tuo dir, che vero
Fai la menzogna, e poi menzogna il vero!
Servo de' servi ognor ti chiami, e sei
De' tiranni il tiranno, e t' accompagna
Dei secoli a traverso un sol pensiero.
Tu vuoi milizia e sacerdoti, e regni
Col terror delle mistiche parole
Umilmente superbo: e Re combatti,
E Sacerdote imprechi, e mai non duri
Sacerdote, nè Re; chè ognor t' assidi
Vinto sull'ara, e vincitor sul trono!

E più innanzi:

. . . . . Farmi io sento
Di me stesso maggiore, e in questo petto

Entra già l'avvenire, e lo affatica.
Mi fa profeta Iddio. Veggo concordi
Fede giurarsi i popoli lombardi,
E di venti cittadi al ciel s' innalza
Tra le ceneri e il sangue un sol vessillo;
Il drappel della morte al sùol si prostra,
Supplicando l'Eterno: è giunto al Cielo
Dell' intrepide labbra il giuramento,
Ch' è pallor del Tiranno; a sè d' intorno
Dissiparsi le schiere, e il suo stendardo
Sparir rapito dalla man dei forti
Quel superbo rimira; e sulla terra,
Già via de' suoi trionfi, egli precipita
Vinto dall' impeto primo, e si nasconde
Fra la strage dei suoi: veggo i Tedeschi
Oltre l'Alpi fuggir, tratta nel fango
L'aquila ingorda, e un Popolo redento
Farsi ludibrio della lor corona....
Ma il carnefice è quì. Coraggio, Arnaldo.
Dalle misere carni a cui fu sposa,
All'eterno imeneo l' anima voli:
Conducetela a Dio per l' infinito
Ali dell'intelletto e dell' amore.

A me pare che l'*Arnaldo da Brescia* non sia una grande e immortale tragedia.

Esso è semplicemente una grande pagina del poema dell'Italia redenta.

Se — perciò — discorrendo del monaco tribuno — si può dire che, fino da oltre settecento anni, c'è

stato chi, con la croce innalzata nelle mani sante di anacoreta, predicò la giustizia di quel fatto per il quale fu resa Roma all'Italia — discorrendo di Nicolini si può dire che la poesia del cantore di Arnaldo — calda, imaginosa, sublime — fu contributo non piccolo nè scarso all'unità della patria e alla apoteòsi della nuova Italia, sorta sui ruderi del paganesimo e del papato.

***

In mezzo alle convulsioni politico-tragiche, la commedia, naturalmente, esulava — nè a ricondurla alle sue schiette origini valsero gli sforzi del Giacometti, del Ciconi e del Gherardi Del Testa.

Il Giacometti diede l'abbrivo, ma sostò e finì col cadere. Il Ciconi invece comprese che una allusione politica valeva bene, ai suoi tempi, una trovata drammatica.

Perchè il pubblico chiedeva personaggi i quali rappresentassero una aspirazione collettiva, più presto che un carattere o una condizione individuale.

E Ciconi ubbidì, non intendendo che se la sua era benemerenza altissima verso la patria non giovava nè punto nè poco a dare all'Italia un teatro il quale potesse sopravvivere alle necessità politiche che l'avevano creato.

Ciconi ha tutti i difetti del momento febbrile in cui

gli toccò di scrivere. Le sue commedie hanno grazia e vivacità, ma s'inspirano troppe volte alla ragione politica, la quale non può non soffocare gli altri affetti più generali.

In quelle commedie regna sovrana la convenzione — e vi regna in nome del patriotismo — talchè oggi che questo è sbollito non ci sentiamo più di assistere alla presentazione di scene e di caratteri che cozzano spesso con la verità e col senso estetico.

Manca poi al Ciconi quell'arte di cogliere i più minuti particolari di un carattere o di un episodio, senza la quale uno scrittore drammatico non può alzarsi da terra. I suoi personaggi sono uniformi e monotoni. I suoi brillanti hanno le tasche piene di frizzi; ciarlano sempre — e sempre con fatuità. Quattro caratteri veri si trovano nella *Figlia Unica*, ma essi non sono che copie. Gli originali bisogna cercarli nel *Giorgio Dandin* del Molière.

Tuttavia è debito osservare che se il Ciconi fosse nato più tardi o vissuto più lungamente, il teatro italiano avrebbe in lui uno de' suoi migliori commediografi perchè, davvero, egli possedeva molte doti d'artista e di osservatore — e superava il Giacometti, il Federici e il Nota nello svolgimento della favola drammatica e nella schiettezza del dialogo.

Del Gherardi Del Testa, uomo d'ingegno ma di scarsa imaginativa vivranno — forse — alcune commedie perchè scritte a modo, con una purezza di

lingua e una scioltezza le quali difficilmente si trovano in altri autori.

Il Fambri e il Salmini — più giovani del Ciconi e del Gherardi Del Testa — e più audaci di loro — dettarono, in collaborazione, il *Galantuomo*, la *Riabilitazione*, *Torquato Tasso*, e i *Letterati*, ma anche cotesti lavori accusano la preoccupazione del momento politico e della battaglia civile. Pure — in mezzo ai difetti, non lievi nè pochi — rivelano alcune bellezze.

Il Fambri e il Salmini si diedero poi a scrivere ognuno per conto proprio.

Fambri fece una commedia tutta militare: *Il caporale di Settimana* — ove la vis comica abbonda e il personaggio di capitan Terremoto è una vera e bella creazione.

Salmini, col *Santo e Patrizio*, delizia dei napoletani, arieggiò stranamente la maniera spagnuola e, soltanto più tardi, nel *Lorenzino dei Medici*, cominciò a rivelarsi.

Riccardo Castelvecchio tastò anch' egli la corda nazionale nell' *Ugo Foscolo* e in qualche altro lavoro addirittura d'occasione.

Sono singolari le evoluzioni di questo fecondissimo scrittore. Egli ha esordito con la commedia goldoniana, e, passando per il dramma a tinte calde, è giunto fino alla tragedia, più o meno ammodernata.

Ma tutti gli *Esopi*, gli *Omeri*, le *Frini* e le *Delie* del

Castelvecchio restano a molta distanza dalla *Cameriera astuta,* dalla *Donna bigotta* e, persino, dalla *Donna romantica,* benchè questa ultima sia passata di voga col romanticismo — ormai sepolto — e col genere che sa di stantio.

Castelvecchio scrisse meglio di novanta produzioni, tra commedie, drammi sociali e drammi togati. Egli diede vesta italiana — e veste brillante — al *Misantropo,* ai *Dispetti amorosi,* alla *Scuola delle Mogli* e alla *Scuola dei Mariti* di Molière, ma poi naufragò con le imitazioni dallo spagnuolo e con le riduzioni dei romanzi francesi.

Per me — il capolavoro di Riccardo Castelvecchio rimane *La cameriera astuta.* Ed è forse la innegabile bontà di questa commedia che induce gli attori a lasciarla dormire in un cassone. Essi preferiscono sbizzarrirsi intorno alla *Frine* e alla *Donna Pallida!*

Leone Fortis — spirito acuto e arguto — scrisse il dramma *Cuore ed Arte,* il quale partecipa del genere di Legouvé e di Scribe e ritorna sovente agli onori della scena, auspici quella attrice completamente tramontata che è la Marini — e l'Adelaide Tessero.

*
* *

Ferrari è Ferrari e Fortis è il suo poofeta. Questa parafrasi del celebre versetto del Corano — su cui si fonda tutto l'islamismo — la odo ripetere da anni e

anni. E capisco perfettamente che un uomo dell'ingegno e del valore di Ferrari abbia — almeno — un idolatra de' suoi meriti e anche de' suoi difetti. Dico un idolatra e non un critico, perchè quando il direttore del *Pungolo* discorre, o scrive, di Paolo Ferrari, egli dà la stura a tutto l'entusiasmo di cui è capace la sua anima.

In questa ammirazione che non conosce limiti c'è del *tic*, ma c'è anche — mi piace dirlo — della convinzione.

In mezzo alla sua apparente spigliatezza di stile, l'autore delle *Conversazioni*, tradisce qua e là il suo amore alla cattedra e all'accademia. Come giornalista, per esempio, il Fortis fa ogni altro giorno la lezione a questo e a quello. Nulla di più naturale, quindi, che egli adori in Ferrari le caratterische proprie e che difenda « l'illustre amico » anche allora che ogni più eloquente difesa sembrerebbe vana e inutile.

Quand'ero piccino mi si parlava — là a Venezia — delle famose tre o quattro *effe* della critica e dell'arte milanese. E ognuno di queste *effe* mi veniva rappresentata come uno spauracchio. Non potevo udir pronunziare il nome di Ferrari, di Fortis, di Filippi e di Fano, senza che il sangue mi si rimescolasse tutto. Macbeth non deve aver temuto di più lo spettro di Banquo!

Che fior di briccona è la distanza! Otto ore di strada

ferrata bastano a cangiarvi il colosso in essere comune e l'essere comune in pigmèo.

Qui a Milano ho scoperto che un Leone Fortis può addormentarsi in teatro come ogni altro buon borghese — che un Ferrari può passeggiare il corso senza venir salutato da tutti quegli che lo incontrano — che la nota dominante della critica di Filippi è l'ingenuità — e che il *Mondo artistico* di Fano è il giornale più letterariamente innocuo che ci sia in Europa.

Una delle due. O la vantata camarilla artistica è sfumata — o non ha mai esistito.

Figuratevi che a Venezia si dice: Quando c'è al Manzoni un lavoro nuovo, prima d'applaudire o di zittire, il pubblico guarda le tre o quattro *effe* e prende da esse l'imbeccata.

Niente di ciò!

Già — prima di tutto — non sarebbe possibile. Fortis, in teatro, sonnecchia — e Filippi ha la fisonomia nascosta sotto un eterno e stereotipato sorriso, che chiamerò d'allegrezza. Ferrari, o non c'è, o sta in fondo al palchetto e Fano si liscia costantemente, e impenetrabilmente, la barba.

Erano, dunque, tutte calunnie e storielle; e io che c'avevo prestato fede mi batto qui il petto in segno d'ammenda.

Lascio Ferrari — per un momento. L'autore del *Goldoni* e del *Duello* ha diritto di venir discusso per quello che vale, non per ciò che lo fan valere amici o nemici.

Restano tre *effe*.

Ebbene, io non dirò che esse sono una istituzione ambrosiana. Dirò semplicemente che sono una importazione esotica e che compendiano tutta la venezianità milanese. Fortis trasporta, sotto il Duomo, l'autoritarismo bonario dei vecchi gentiluomini della serenissima — Filippi s'incarica dell'aneddoto e della burletta salacemente lagunare — e Fano trova un gusto matto a rappresentare la parte di *codega*.

Credo, tuttavia, che nella gravità di Fortis, nella ingenuità di Filippi e nell'atavismo di Fano, entri un tantino la posa.

Non posso ammettere — infatti — che, anche per istrada, anche nell'atrio del Manzoni, Fortis prenda sul serio la sua qualità costante di maestro.

Non posso ammettere che, dopo la rappresentazione di una commediola sullo stampo della *Flirtation* di Garzes, Filippi esclami, in buona fede:

— Ah! Oh! De Musset! Feuillet! Grande! Divino!

E non posso ammettere — finalmente — che Fano trovi, in realtà, tutto bello e tutto buono quello che scrivono e che dicono i suoi due inseparabili camerati.

Fortis Filippi e Fano rappresentano qualche cosa di caratteristico nel mondo degli attori, degli autori, dei cantanti e delle ballerine. Ecco perchè, in un libro che si occupa del teatro, io ho voluto accennare ad essi.

Non credo, però, che Fortis abbia giovato molto al teatro drammatico italiano col suo giuri, d'infelice

memoria, e col suo progetto rientrato di una compagnia stabile per Milano. Del giurì ha fatto giustizia il pubblico — e, sulla compagnia, ha esposto, anticipatamente, il suo parere la stampa.

La compagnia nazionale di Roma è là a provare a Fortis che egli aveva torto e che gli avversari del suo progetto avevano ragione.

Date le tristi condizioni del teatro in Italia, una compagnia stabile è addirittura un non senso. A Roma, ove pur c'erano quattrini e artisti di valore, la compagnia nazionale diventò presto quella carcassa sgangherata che tutti sanno. Paolo Ferrari — direttore delle rappresentazioni — dovette uscirvi e, probabilmente, molta parte dei comici sarebbe lieta di seguirlo nel suo esodo.

La compagnia, chiamata bugiardamente nazionale, si diede attorno a fare incetta di lavori stranieri — e comperò, a prezzi favolosi, i peggiori.

Ora essa rappresenta Goldoni con le maschere. È una resipiscenza tarda, ma non disutile.

Solo, mi pare che non valeva la spesa di far tanto baccano e di spendere tante centinaja di migliaja di lire per ridursi a recitare *Gli innamorati, La locandiera* e la *Serva amorosa,* con Arlecchino, Brighella e Pantalone.

Le sorti della compagnia ideata da Fortis per Milano sono scritte sul libro mastro della compagnia nazionale. Poco pubblico, pochi incassi e molti fiaschi.

Ebbene, c'è forse bisogno di una compagnia stabile per vedere poca gente in teatro — e per assistere a molti fiaschi?

Di questi ultimi anche gli autori non premiati dai giurì e i comici vagabondi offrono un contingente non leggero, nè scarso.

Se i progetti, compiuti e incompiuti, di Leone Fortis non recano molto vantaggio al teatro italiano — la critica drammatica del suo collega Filippi non serve — certamente — a mettere il pubblico sulla buona strada. La pratica del teatro ha conferito a Filippi molta autorità, ma egli — secondo me — ha il gran torto di andar sempre d'accordo con gli spettatori, e di accarezzare, direi quasi, il loro gusto falso e i loro apprezzamenti, sovente sbagliati.

Il critico ha una missione molto diversa, nè gli può esser lecito, per esempio, all'indomani della rappresentazione di un capolavoro sul genere del *Giorgio Dandin*, di discutere sfavorevolmente la commedia di Molière — solo perchè il pubblico non ha saputo gustarne le potenti bellezze.

Il critico — in teatro — dev'essere uno spettatore come un'altro. Siamo intesi. Ma, nel giornale ove scrive, egli ha il dovere di mostrare a Tizio e a Cajo che ne sa qualche cosa più del pubblico, che conosce — almeno — la storia di tutte le principali letterature drammatiche, e che in lui non è solamente esperienza, ma grande erudizione.

La pratica è buona per il commercio. Per la critica ci vuole qualche cosa di più e di meglio. Se i critici si accontentassero di fare la cronaca di un successo o di un insuccesso, dicendo sempre: *Il pubblico ha giudicato bene: il pubblico non ha avuto torto* — essi — implicitamente — verrebbero a dar ragione al La Bruyère il quale, nel diciottesimo secolo, s' indignava perchè i giornali s'avventuravano a dar qualche cosa di più « del titolo e del soggetto di un libro « o d' una commedia. »

La critica — storica, filologica o estetica — è sempre un dissolvente. Essa rappresenta l'acido nella società, e il critico può solo salvarsi dalle censure con la vasta coltura e con la grande coscienza delle proprie opinioni.

Nel critico, tutto è preferibile al luogo comune. Tutto, persino il paradosso. E, invece — disgraziatamente — la critica moderna d' Italia — fatta di restrizioni mentali e di esagerazioni ignoranti — non vi rappresenta che l'impressione fuggevole — spesso sgrammaticata — dell' orecchiante e del dilettante.

Come pensare altrimenti se un critico — il maggior critico — di una data città, all' indomani della rappresentazione di una commediola in un atto vien fuori a scrivere questa roba?

« Finalmente! Ecco un vero, completo, meritato successo di una produzione nuova al Manzoni, e subito alla prima edizione.

La commedia in un atto di Francesco Garzes è un gioiello di finezza, di spirito, di difficoltà scabrose superate col prestigio della forma, coi sottintesi arguti e garbati, col profumo di un ambiente a modo. A certe scene piccanti ed ai felici tratti di spirito il pubblico fece un' accoglienza di applausi strepitosi, e in fine una meritata ovazione, tanto al simpatico attore come al simpaticissimo autore.

« Diremo domani nell' appendice sul merito del lavoro, ma non senza constatare la squisitezza dell'esecuzione per parte del Garzes, del Colonnello, e specialmente della signora Anna Campi-Piatti che, al momento di congedarsi dal casto Giuseppe, è stata meravigliosa di accento, di gesto, di espressione nel volto parlante.

« A compimento della bellissima serata ci fu la *Cavalleria Rusticana*, col solito palpito.

Confessate che la *prima edizione* di una commedia e la *Cavalleria rusticana col solito palpito* basterebbero — soli — a far bocciare, all' esame, uno studente di ginnasio.

« Non c'è lavoro italiano, continua Filippi, al quale *Flirtation* possa venir paragonato, neppure nell'arditezza, forse soverchia, del titolo esotico. È piuttosto un genere che si avvicina al francese, alle squisite cose di De Musset e di Feuillet, ma con una buona dose, in più, di realismo ed anche, se vogliamo, di pornografia, velata dall' ambiente a modo, dalle finezze delle frasi, dei frizzi, delle allusioni, che dicono tutto senza dir nulla.

Che grande, titanico ardimento quello di mettere

un titolo inglese a una commedia italiana! E se il Garzes velò il suo realismo « con l'ambiente a modo, « con le finezze delle frasi, coi frizzi, con le allusioni « che dicono tutto senza dir nulla » — come mai potete affermare che egli ha messo nel suo lavoro « una « buona dose di pornografia »?

In tutte queste contraddizioni elementari e in tutto questo sgrammaticato entusiasmo a freddo, c'è troppa affettazione.

Confessatelo. Voi posate.

*
* *

Chi del resto, — a questo mondo — può dire davvero, e in coscienza, di non posare?

Io scommetto che posa anche Paolo Ferrari quando dice di aver scritte commedie migliori del suo *Goldoni*.

O posa — o s'inganna: e se i suoi lavori — qual più, qual meno — hanno trovata ottima accoglienza fra il pubblico, egli deve attribuire i suoi non interrotti trionfi alla mancanza assoluta di un teatro italiano, veramente rigoglioso e veramente nazionale.

L'autore del *Duello*, della *Donna e lo scettico*, di *Due Dame*, del *Per Vendetta*, del *Parini e la Satira*, di *Marianna*, di *Cause ed Effetti*, del *Ridicolo*, del *Suicidio* e di tante e tante altre commedie rappresentate con successo — non ha mai, non che superato, uguagliato l'autore del *Goldoni* e della *Medicina d'una ragazza ammalata*.

Ferrari mostra l'unghia del leone in ogni dramma e in ogni commedia — ma, dal *Goldoni* in poi, egli ha smarrita la sua schietta e forte personalità.

L'amore al ragionamento ha ucciso nel Ferrari la grandiosità della concezione — e l'amore alla tesi ha spogliato il suo teatro di ogni studio di ambiente e di ogni efficacia di colorito.

Ferrari conosce il pubblico, ma non conosce, ugualmente, il cuore umano. I suoi artifizi, sempre ingegnosi, sorprendono spesso — ma raramente commuovono.

Nel *Ridicolo*, nel *Suicidio*, in *Marianna*, nella *Donna e lo scettico* cerchereste invano il commediografo. Voi non trovate che il ragionatore. Nel *Parini e la satira*, tolto Colombi, un po' parodiato e un po' fotografato, nè il poeta milanese, nè il governatore, nè Degianni, nè Magrini sono veri e propri caratteri. Nello stanzino di Travasa e presso Colombi il Parini della commedia ha un bel ridere e motteggiare: fatto sta che ci si trova anche lui e — per giunta — introdotto da lettere commendatizie le quali il vero Parini avrebbe sdegnato di ricevere!

Ove Ferrari ha creato e creato da artista e da sagace osservatore — è nel *Duello*.

Lasciamo stare i difetti scenici del dramma, e badiamo piuttosto al personaggio del conte Sirki. Esso è un carattere potente di efficacia e di verità perchè — non tutto buono, nè tutto cattivo — serba costan-

temente inviolata la sua indole particolare e la sua propria natura.

Ma che dire del duca di Roveralta della *Due dame*, del Metzburg del *Ridicolo*, del Pregalli — e del Malardi del *Per vendetta?*

La versatilità è la dote assente degli autori moderni italiani. Un guizzo, un trionfo, una grande e smagliante promessa — e poi più nulla. Il resto o non viene, o viene deforme.

Da Arrigo Boito aspettiamo ancora il gemello di *Mefistofele* — come dal Ferrari aspettiamo il gemello del *Goldoni*.

***

Un autore ingiustamente dimenticato mi sembra Achille Torelli. Pure i nostri teatri risuonano ancora degli applausi entusiastici coi quali i pubblici d'Italia salutarono le sue commedie!

Nei *Mariti*, nella *Missione di donna*, nelle *Coscienze elastiche*, nella *Moglie*, nella *Verità*, si respira una atmosfera schiettamente nostrana. I personaggi si muovono con franchezza, per impulso proprio; nè mai l'autore presta ad essi i propri sentimenti e le proprie idee.

Achille Torelli era, tra i nostri scrittori, uno di quegli cui più facilmente e più libera si rivelava la

verità della vita in forma di commedia. Egli aveva la scintilla. Non è possibile che sia già spenta.

Anche nella *Fanciulla* e nella *Mercede* ci sono lampi di grande ingegno e uno studio coscienzioso, una ricerca affannosa, troppo affannosa, di un vero che gli sfugge dinanzi, o, meglio, ch'egli oltrepassa. Quella *Scrollina*, che suscitò tanta indignazione di anime pudiche, è una simpatica e cara creatura. È vera; e appunto per questo ci apparisce ad angoli troppo sporgenti.

Oh! la verità sul teatro è una gran cosa difficile. Tanto difficile che, forse, è impossibile; nè — ad ottenerla senza scapito dell'arte — basta quella superficiale conoscenza delle passioni umane che, dal più al meno, mostrano di avere i drammaturghi italiani.

***

Cossa, Cavallotti e Salmini, nel dramma, come Castellazzo, Rovani e Giovagnoli nel romanzo storico, riassumono perfettamente le aspirazioni archeologiche della letteratura moderna d'Italia.

Del Marenco e del Giacosa parlo alla sfuggita. Essi sono due ingegni gentili e due poeti armoniosi — il secondo quasi melodico.

Senza ammettere il genere cui appartengono la *Celeste* e la *Partita a scacchi*, convengo che questi

lavoretti sono due miniature leggiadre. Si nuota nell'azzurro, ci si sente in una atmosfera convenzionale, ma — come una volta all'anno *licet insanire* — per una volta tanto si può anche sognare.

Disgraziatamente il Marenco e il Giacosa della prima maniera, incoraggiati dagli applausi e, più ancora, dalle loro attitudini naturali, si son ripetuti fino alla sazietà, e quando poi si sforzarono a mutar registro non riuscirono che al falso e al barocco — testimoni, fra gli altri, quel povero imperatore di Germania del *Falconiere* e quella caricatura di lady Macbeth che è la Bona di Soana del *Fratello d'Armi.*

Nel *Conte Rosso* Giacosa tentò il dramma storico-politico e riuscì soltanto a scrivere qualche scena bellissima di poesia, e traboccante di affetto a casa Savoja.

Marenco — dal canto suo — volle darci anche delle commedie in prosa, ma, decisamente, Talia non gli è propizia.

Il divorzio, più o meno calcolato, dal verosimile e dal probabile che noi troviamo nei lavori di Marenco si nota segnatamente in quell'infelicissimo *Mastr'Antonio* — ove la sproporzionalità tra le cause e gli effetti è addirittura mostruosa.

*
* *

Sono drammi, commedie, quadri storici i lavori di

Pietro Cossa? A me pajono semplicemente episodj, più o meno riusciti, della vita e della morte di questo e di quell'eroe.

I più alti concetti si risolvono, nei lavori del Cossa, in apostrofi fosforescenti. Vediamo un artista d'ingegno poderoso, il quale si affanna alla ricerca di un vero che sembra sfuggirgli davanti — e lo seguiamo con amore, e, quasi, con predilezione a traverso le sue lotte, e ci addolora il vedere che i più nobili concepimenti e le più grandi idee gli si fondono tra mano come cera.

È grave pericolo mettere sulla scena drammi storici i quali raffigurino, come *Nerone, Messalina, Cleopatra*, i *Borgia, Beethoven*, tutta una esistenza individuale o popolare. Ciò è tanto vero che questi drammi — malgrado le loro singole e potenti bellezze — nell'insieme non soddisfano.

Nerone è, indubbiamente, il miglior lavoro di Pietro Cossa, ma non si può lodarlo a occhi chiusi. In esso si cerca la jena e non si vede, in azione, che lo scojattolo. Ma Nerone era, insieme, jena e scojattolo. Nè il poeta o l'artista si presentano in Nerone così grandi da far dimenticare il tiranno. Anzi e poeta e artista sono addirittura meschini.

Nella *Cecilia* il poeta drammatizzò un episodio commoventissimo della vita di Giorgione, ma intorno al maestro non troviamo nè lo splendore nè il bagordo della sua epoca. La lotta per l'arte non è poi abba-

stanza rappresentata nella volgarissima invidia di lui per Tiziano — là al prim'atto, solo momento, forse, in tutto il dramma, in cui lo spettatore s'accorge di essere davanti a Tiziano Vecellio.

L'apostrofe a Venezia pronunciata da Giorgione è di effetto meraviglioso; le due scene di amore e la scena tra Cecilia e il Morto da Feltre rivelano l'alto ingegno del Cossa, ma, in generale, la pittura di Venezia e della vita veneziana è, in gran parte, confidata a squarci di lirica.

È la solita pittura, la solita estrinsecazione di quella frase del Dickens che chiamava Venezia « un sogno sopra le acque. » Sono i soliti colori, più brillanti che veri, dei quali si arricchì la tavolozza di Göthe, di Byron e di de Musset.

Par quasi che i poeti abbiano steso un velo sopra Venezia per non ravvisare la grande città nella sua vita intima, piena di mezze tinte, di sfumature, di contrasti — non certo raccolta sotto l'eterno *felze* della gondola o sullo specchio tranquillo della laguna!

***

Di Felice Cavallotti, ingegno coltissimo, vivranno, forse, l'*Alcibiade* e la *Sposa di Mènecle*. I *Pezzenti*, l'*Agnese*, il *Guido* si risentono qua e là del lirismo. In essi è un'idolatria di forma che rompe l'unità della creazione e limita l'orizzonte del drammaturgo.

Con la *Sposa di Mènecle* Cavallotti si mise per una nuova via, e bandì i voli lirici e le frasi sonore che non mancano mai l'effetto sul pubblico. Estrinsecazioni di caratteri e lotta di passioni: mi par questa la base della commedia greca del Cavallotti.

Il prologo è una trovata. È nuovo, e ben condotto. Le due arringhe, le interruzioni dei giudici, la lettura delle leggi ateniesi fatta, qua e là, a istanza delle parti, dal cancelliere, il ruvido linguaggio del Tesmotèta, tutto ciò — unito a quel grado d'imaginazione e di potenza che vale a produrre un complesso attraente, artistico, estetico — dispone non solamente lo spettatore ad accogliere con deferenza la *Sposa di Mènecle*, ma lo costringe, quasi, ad intuirne tutta la verità storica, la novità e l'ardimento.

È nell'oratore Isèo che troviamo narrato l'episodio del vecchio Mènecle.

L'antefatto è semplicissimo.

Il vecchio Mènecle conduce in moglie la diciottenne Aglae, e sospetta di non renderla felice. Vuole a ogni costo il divorzio.

Aglae, in mezzo al vuoto che la circonda, assiste ai battibecchi e alle sdolcinerie di altre due coppie: Mirtala e Crobilo, Fania e Criside.

Ai primi l'imeneo porta una sequèla di gelosie astiose, di recriminazioni — ai secondi la felicità di un nido di tortore. Ma gli sfoghi atrabiliari di Mirtala e Crobilo non escono, nè anche per un istante, dal cerchio della commedia.

Ove il dramma nasce, piglia forma, si sviluppa e soffia impetuoso, è nella lotta tra Mènecle e Aglae. A render questa più viva si presta efficacemente l'amore di Aglae per Elèo — già pupillo di Mènecle.

La scena del prim'atto, ove il sentimento dei due giovani incomincia a manifestarsi, è un capolavoro di finezza.

In generale nei drammi che svolgono argomenti greci e romani, le scene d'amore presentano una tinta lirica spiccatissima. I canti del rosignuolo e le tristi note dell'allodola non mancano quasi mai. Sono variazioni di uno stesso concetto sopra melodie differenti. È, insomma, il manubrio del sentimento girato da tutti i lati.

La realità è sopraffatta dal convenzionalismo scenico, e, non di radò, la passione — obbligata ad assumere, gradatamente, tutto il crescendo fittizio di una plejade di frasi — perde, in mezzo alla fosforescenza e alla leziosità della forma, il soffio animatore della verità.

La scena del Cavallotti è invece semplicissima, vera, toccante. Non c'è abuso di mezzi, non disperazioni tragiche, non gemiti, non disquisizioni patetiche. L'affetto che s'insinua tacitamente nell'animo di Aglae e di Elèo, rifugge dalle declamazioni, e sembra piuttosto una brezza mattutina anzi che un torbido aquilone.

Ingigantisce però appunto che non irrompe.

Del Cavallotti del *Cantico dei Cantici*, della *Luna di Miele*, del *Sic vos non vobis* e del *Povero Piero* io non sono affatto ammiratore.

La *Sposa di Meneele* e l'*Alcibiade*. Ecco il drammaturgo. In tutto il resto c'è grandissimo ingegno, ma non c'è teatralità.

Il pubblico ammira, e può ammirare, legittimamente, il poeta; lo scrittore teatrale non mai.

*
* *

Il *Lorenzino de' Medici*, il *Maometto* II° e la *Madama Roland*, formano la messe più ricca del teatro di Vittorio Salmini — non abbastanza apprezzato in Italia.

Nel *Cetègo*, nella *Giovanna d'Arco*, nel *Cielo e Terra*, nella *Violante*, ci sono bellezze di primo ordine, scene maestre, impeti lirici degni di un buon poeta, ma — in generale — questi lavori si risentono del manierismo proprio della scuola drammatica italiana.

Patria Potestà riproduce con molta efficacia la società romana del secolo settimo. I tipi son veri e la catastrofe è terribilmente logica e giustamente proporzionata ai motivi storici e psichici.

Il Salmini non ha inteso — come qualcheduno ha supposto — di svolgere in questa sua tragedia una tesi.

Si fanno forse delle tesi a tanti secoli di distanza, e in mezzo a sì profonde mutazioni degli ordini sociali?

La intenzione del Salmini — lo si vede chiaramente — fu quella di darci un quadro dell'epoca, di farci assistere a una catastrofe la quale, per la natura stessa del soggetto, doveva riuscire tragicissima.

Ora, se egli voleva obbedire alla legge dei contrasti, così necessaria nel dramma, se voleva condurre lo spettatore o il lettore alla terribile soluzione della tragedia, poteva forse imaginare un diverso padre da quello che è Pompilio Sceva — poteva meglio rendere presentabile la tirannide che connestandola a un'altissima, benchè erronea, convinzione politica — e scusandola, perfino, con acciacchi fisici, contratti in servizio della patria, i quali rendessero cotesto Sceva più riottoso e implacabile spettatore delle novità che minacciavano le istituzioni secolari di Roma?

Ove il Salmini ci avesse riprodotto un padre romano qualsiasi, del consolato di Marco Tullio Cicerone e di Antonio — la tragedia, com'è, non sarebbe stata più possibile, perchè mancante degli impulsi i quali ne determinano la crisi.

Soltanto per l'abuso che della patria potestà fa Pompilio Sceva si capisce come Marco possa essere spinto nella congiura catilinaria, senza destare l'esecrazione — anzi procacciandosi la compassione del pubblico.

Del resto altri padri romani fecero uccidere i loro figli perchè si recarono — con minor ragione che non avesse Marco — al campo di Perugia. Molti figli di patrizi si arruolarono — difatti — fra i catilinari, cacciativi dal dispotismo paterno, non giustificato, nè meno in parte, dall'idea retriva, ma pur generosa di Sceva, e spinti dalla avarizia, dalla prepotenza o da altre ignobili passioni — tutte proprie del decadimento d'allora — alle quali faceva riscontro — per legge naturale di reazione — il tentativo audacissimo di Catilina.

Ove il poeta dei *Figli del secolo* e della *Mamma bella* si alza veramente da terra è — lo ripeto — nel *Lorenzino*, nel *Maometto* e nella *Roland*.

Il *Lorenzino de' Medici* rivelò — primo — all'Italia l'ingegno robusto di Vittorio Salmini — morto a Venezia, all'ospedale, con venti lire in tasca e un sorriso benevolo sulle labbra.

Il suo *Maometto* II° — scritto per Salvini — non venne recitato finora che dall'attore Lavaggi, e piacque solo a Venezia e a Trieste.

Della *Madama Roland* vale la spesa di discorrere un tantino.

Nella Francia non mancano certamente la audacie dell'intelletto. Non di meno la rivoluzione francese — quel dramma sublime di popolo senza il quale la nobiltà ci sputerebbe ancora sul vestito, e i re entrerebbero nelle aule del Parlamento col frustino e

con gli stivali da caccia — quel dramma sublime che fece sorgere dalla schiavitù il cittadino e l'uomo moderno, non trovò, sino ad oggi, sulle scene francesi, condegno ricetto.

Gli eroi dell'ottanta nove impaurirono i più forti e gli avvenimenti di quella grandiosa epopèa — confidati alla storia e alla mente dei posteri — non si vollero o non si seppero rinchiudere nelle tavole anguste di un palco scenico.

Il pubblico sà certamente che Marat, Danton e Robespierre sono uomini d'ossa e di polpe; ma è un fatto che, nove volte su dieci, si forma intorno ai colossi una idea propria, e ne fa quasi altrettanti miti. Cotesto, non si può negarlo, è un pregiudizio volgare, nè ho mai capito perchè un grand'uomo debba parlare e amare e compiere le funzioni più minute della sua vita in modo diverso da tutti gli altri — nè perchè si vogliano attribuire a certi individui qualità sovraumane.

Ma — perchè il teatro ha le sue leggi proprie e perchè col pubblico non è permesso nè di discutere, nè di ragionare — si capisce la reluttanza dei drammaturghi a scegliere argomenti di proporzioni molto vaste, o a svolgerli con quell'ampiezza che si richiede.

Il Salmini ha coraggiosamente affrontato il pericolo, e — diciamolo pure con tutta franchezza — è riuscito, in molte parti, vittorioso.

Il lavoro del poeta veneziano non ha la pretensione della storia, e però non ne affetta l'arida e stecchita solennità. I particolari abbondano; e cotesto è un pregio, perocchè gli episodj intimi rappresentino sempre la fisonomia dei caratteri e colpiscano insieme la imaginazione e il cuore.

Il dramma di Salmini non è l'apoteosi della Gironda e nè meno quella della Montagna. È l'apoteosi della Roland. Il poeta si arrestò volentieri dinanzi a quella severa e commovente figura di donna e, per dipingerla al vivo, la seguì dalla casa del marito al supplizio.

La politica, tuttavia, non bastava.

Era necessario creare intorno alla Roland una lotta d'affetti e di passioni, la quale rispecchiasse la lotta di un'anima ardente e virtuosa. Bisognava far sì che i belli occhi della giovane moglie, si posassero — tratto tratto — su lineamenti più simpatici, più seducenti che non fossero quegli di Roland, uomo avanzato in età, austero, incapace di amare come s'ama a venticinque anni.

E il sentimento tutto platonico, tutto ideale, che spinse la Roland verso Buzot, diede argomento alla parte intima del lavoro di Salmini — nel quale l'audacia e la verità psicologica si danno convegno e contribuiscono ad accrescere le attrattive e la bontà del dramma. L'amore della Roland per Buzot è tutto un poema. Le scene che lo preparano e gli episodj

che ne affrettano la crisi, sono tracciati con mano maestra. C'è sentimento e buon gusto, acume e conoscenza del cuore umano.

Ernesto Rénan scrisse a Salmini che il suo dramma è profondamente e fortemente sentito. Sottoscrivo di gran cuore al giudizio sintetico dell'illustre francese e aggiungo che uno dei pregi singolarissimi della *Madama Roland* è la delicatezza con la quale il Salmini svolse l'episodio di un amore, che avrebbe potuto tanto facilmente deturpare la figura della grande eroina.

***

Dopo le stelle di prima grandezza, gli astri minori. Essi sono innumerevoli e brillano e s'oscurano a intervalli — ora applauditi, ora cacciati sotto la ribalta e dentro al buco del suggeritore.

Montecorboli, stanco di sentirsi eternamente chiamare l'autore dell'*A tempo* — dopo anni e anni di gestazione — diede fuori una *Donna Lavinia* che piacque a Milano, a Venezia, a Bologna e dispiacque a Torino e a Napoli. Questa discordia di giudizi non è nuova in Italia — ove ogni pubblico ha, in fatto d'arte drammatica, idee proprie e gusti differenti.

Interdonato — il prototipo della costanza applicata al teatro — dopo qualche trionfo, qualche successo di stima e qualche fiasco senza nemmeno la mede-

sima — diventò popolare, o quasi, con una *Sara Felton* che gli fruttò molte compiacenze, molti quattrini e una biografia con ritratto nel *Pungolo della Domenica.*

Il suo ultimo lavoro *Malacarne* — incomparabilmente migliore di *Sara Felton* — fu accolto, il lunedì, con risate beffarde e con zittii, e, il martedì, con applausi e grida di *bis.*

Un amico che si trovava al Manzoni quel martedì mi disse:

— Se si potesse incominciare dalla seconda rappresentazione scriverei anch'io una commedia!

Leo Castelnuovo, figlio di Riccardo Castelvecchio — tra una seduta della maggioranza e un voto alla Camera — trova il tempo e la voglia di scrivere delle commedie e degli attini. Egli scrive assai bene, ed è peccato che confidi i suoi lavori alle scene. Dovrebbe confidarli al libro. E si leggerebbero tanto volentieri!

Giovanni Salvestri è un beniamino del pubblico milanese. Le sue commedie *È mio fratello! Tredici a tavola, Fatemi la corte* e *So tutto!* hanno fatto il giro dei teatri d'Italia. Le compagnie se ne sono, quasi tutte, impadronite — e allorchè, a questi lumi di luna, una commedia o un dramma vengono quotati sul listino ufficiale dell'arte — vuol dire che essi non rappresentano un non valore.

Salvestri non imita volgarmente il Gherardi Del Testa, ma lo segue dappresso. Egli scrive con garbo, con un certo brio — e non ignora gli effetti.

Gualtieri è oggi un mondo spento. I suoi romanzi si leggono sempre, ma i suoi drammi, compresi quegli scritti in collaborazione con lo Scalvini, son relegati nelle soffitte. Martini e De Renzis hanno abbandonato il teatro per la politica — e Giovagnoli non s'è fatto più vivo dopo la caduta dello *Spartaco*.

Cimino — scrittore di molto ingegno — s'è stancato anch'egli dell'arte. Egli ebbe il torto di credere che il teatro italiano fosse come l'inglese; un teatro e non una berlina. I suoi *Altri usi*, applauditi a Milano, caddero inesorabilmente a Venezia. Inesorabilmente, ma non giustamente.

Ulisse Barbieri, sempre inguantato e sempre ambulante, trionfa col *Marat* e con la *Carmen*. Del *Marat* non ricordo altro che un brano in cui l'amico del popolo si scaglia contro le convenzioni ferroviarie degli onorevoli Depretis e Genala.

Benedetto Prado è morto, ma i suoi *Animali parlanti* erano morti assai prima di lui. Rusconi e Muratori si accontentano degli applausi di Roma, come il duca Proto di Maddaloni si accontenta di quegli di Napoli.

Anselmi continua a ridurre i romanzi del *Secolo* per uso e consumo della Commenda e delle arene d'Italia — e intasca bravamente i suoi decimi.

Tito d'Aste fa il professore di letteratura ed Erik Lumbroso dirige l'*Elettrico* a Firenze. Valentino Carrera è passato dai capitali e dalle mani d'opera agli

Ultimi giorni di Goldoni e alla *Mamma del Vescovo*, e Pilotto s'è provato anche nel dramma. Io spero, tuttavia, ch'egli ritorni alla commedia goldoniana. Lo spero — anche a costo di vedere sulla scena dei preti e dei monsignori.

Fra gli attori-autori, oltre al Pilotto, ricordo qui il Vitaliani e il Gerzes — il sole che tramonta e il sole che sorge.

Potrei citare molti altri nomi di drammaturghi e commediografi, ma basterà che discorra un tantino di questi ultimi anni.

Agli autori, personalmente fischiabili, sono succedute le ditte drammatiche, fischiate in collaborazione.

Non di meno il primo esperimento tornò a lode dell'Illica e del Fontana — i quali, con la loro commedia *I Narbonnerie La-Tour* — uno dei pochi successi del teatro Manzoni di Milano — trionfarono clamorosamente.

Questi Narbonnerie La-Tour rappresentano gli eroi del diritto divino: i legittimisti. Il conte Carlo — che potrebbe anche essere il conte di Parigi — come Riccardo Duvallon potrebb'essere un Pietri o un Larochefaucauld Bisaccia — è, insieme, un personaggio del dramma e un personaggio della storia contemporanea.

Nè per questo egli ci desta minore interesse. Il romanzo di un uomo illustre val bene il romanzo del primo venuto.

Ma — storia o leggenda, favola o satira — l'atmosfera che Illica e Fontana ci fanno respirare nella loro commedia, è schiettamente francese e schiettamente legittimista.

Siamo in un castello popolato da contesse e marchese, da gesuiti, da gentiluomini, da generali, da servi — i quali hanno una caratteristica bene distinta e non si possono prendere in isbaglio.

A capo della baraonda sta una donna, l'alfa e l'omega di tutti i drammi e di tutti i romanzi. È questa la vecchia contessa Narbonnerie La-Tour, madre del conte Carlo, la quale, suo malgrado, s'è indotta ad accettare come nuora una ricca ereditiera, una borghese, la figlia di un droghiere — Maria.

Il conte Carlo sposa i milioni del droghiere con la più bella disinvoltura di questo mondo, ma, innamorato di una certa Leonia — per la quale anzi si batte in duello — lascia la moglie in un canto e bada a continuare la sua tresca.

Maria viene a sapere ogni cosa e, trascurata dal marito, odiata dalla suocera — la quale non sa perdonarle la sua nascita — e circondata dalle premure amorose del giovane marchese d'Altère — non tarda a diventare colpevole e adultera.

Il marchese, giuocatore, malfattore e ladro, viene ucciso in un'aggressione, e la giustizia — rappresentata da un signor Martinet, sostituto procuratore della repubblica — fiutato l'odore di scandalo, invade

le serre calde e chiuse del castello legittimista, e informa.

C'è un morto; e questo, per voce comune, per deposizione di Duvallon, della stessa Maria, del conte di Narbonnerie La-Tour — sarebbe stato un ladro. Avrebbe rubati i diamanti della giovane contessa.

Quell'accusa di ladro mossa contro un giovanotto, bello, amico della famiglia, gentiluomo o, almeno, marchese, non convince abbastanza il signor Martinet. E poi, ammesso il furto, addio scandalo, addio processo! E il sostituto vuol diventare procuratore, vuole far carriera.

Interroga, indaga, inquisisce, ma invano. Gli conviene fare *bonne mine à mauvais jeu*, inchinarsi e partire — accettando la versione del furto e del ladro ucciso dagli aggressori.

Partita la giustizia rimane la famiglia. La terribile contessa madre, e il marito.

La contessa sa già che cosa deve pensare dell'avventura. Ella conosce la relazione della nuora col fu marchese d'Altère, e vuole che il figlio scacci dal castello la moglie adultera.

Ma il figlio dice di non credere allo scandalo, e pensando alle proprie colpe, e pensando che ha un bambino di Maria, rifiuta di punire e di separarsi dalla sposa.

La madre — nelle scene seguenti — insiste, prega, impone; ma Carlo è fermo nel suo proposito.

— Non credo alla colpa di Maria, dice egli.

— Tu menti a te stesso! gli grida la madre.

— No! esclama il conte. Ed è forse questa la prima volta che non mento!

— Interroga gli amici, gli ospiti, interroga i domestici e vedrai che nessuno più dubita del tuo disonore!

— Interrogherò Maria! risponde Carlo.

E la interroga, in una scena del terzo atto — la quale mi sembra il punto culminante del dramma.

La moglie confessa il suo fallo, non a ginocchi e supplice, ma ritta in piedi e con aria di sfida.

La situazione è ardita — ma Illica e Fontana vollero osare.

Meglio, lo seppero.

Il dolore e la colpa hanno trasfigurata completamente Maria. Non la riconoscete più. O l'avete prima veduta senza guardarla — o non è lei.

No, no, è cangiata. Era dolce e ignorante come la Galatèa dell'ègloga ed è divenuta donna, così ingannevolmente e tristemente donna, che pare abbia seimila anni d'esperienza!

A forza di preghiere, invocando la felicità del figlio, innocente delle loro colpe, Carlo induce la moglie a dimenticare. Le chiede oblio per oblio, perdono per perdono — e le fa balenare allo sguardo la possibilità di un avvenire meno crudele.

Ci vuole, tuttavia, un'ultima parola la quale convinca Maria.

— Se fra te e mia madre scegliessi il tuo amore?... esclama il conte.

— Fatelo! risponde Maria.

E fugge — mentre la tela cade sul terz' atto del dramma.

Al quarto la notizia della morte del conte di Chambord mette la disperazione, vera o simulata, negli ospiti del castello.

Duvallon spiega alla contessa Narbonnerie La-Tour la necessità politica di bandire i malumori di famiglia e di far sì che intorno all' imenèo di Carlo — ormai chiamato a succedere al conte di Chambord — spariscano tutte le nubi.

La contessa balza come pantera ferita e dichiara che non perdonerà mai a chi offese l' onore della sua casa.

Carlo intercede di nuovo, ella gli perdona, ma a lui, a lui solo.

— Scegli, esclama, tra tua madre e colei!

Il conte ha già scelto, ma vuol tentare un' ultima prova. Chiama Maria, e, con una frase toccantissima e drammaticissima, le dice:

— Prega questa donna orgogliosa, affinchè non m' obblighi a sacrificare mia madre!

Maria si prostra e prega, ma la contessa non cede.

Nei *Narbonnerie La-Tour* ci sono mende e non poche — ma è forse il caso di sofisticare dinanzi a un lavoro nel quale si trovano così ricchi elementi di vitalità?

Sotto l'aspetto politico la commedia di Illica e Fontana non è l'apoteosi di una od altra forma di governo. È una satira. Ciò che dicono gli ospiti del castello, a proposito di certi loro principi e dell'*augusto* malato di Frohsdorf, torna in canzonatura del loro partito — ma ciò che dice all'ultim'atto la contessa di Narbonnerie La-Tour non presenta sotto la miglior luce nè anche i partiti opposti.

Tuttavia le aspirazioni dei legittimisti e le loro idee son parodiate con molta efficacia, e, sopra tutto, con molto spirito. Ci sono uscite che pajono veramente francesi — e sono gettate lì senza sforzo e senza convenzionalismo.

È bellissima l'esclamazione di Duvallon il quale, al primo atto, dice: — « *Dal 1870 gli italiani si ficcano da per tutto!* » Un personaggio afferma: — « *Le suocere odiano le nuore. È la loro missione!* » Un altro dice: — « *Valeva la pena d'essere straniero in Francia per non essere che italiano!* »

Dopo i *Narbonnerie La-Tour* Fontana non si fece più vivo e Illica scrisse parecchi lavori, i quali non superarono la prova della scena. Tuttavia il *Marcello Bernieri* si rappresenta, qua e là, con successo. *La*

signora Leo Pascal cadde e l'*Herik Arpad Tekeli*, rimaneggiato dal Fontana, venne applaudito alla seconda audizione.

Il prologo di questo dramma, tutto dell'Illica, è fra le cose più riuscite del teatro italiano. C'è una scena degna di Sardou.

Io credo che Illica finirà con l'imporsi stabilmente al pubblico, poichè in lui è non solo abbondanza, ma esuberanza d'ingegno drammatico.

La ditta Illica e Fontana, affermatasi coi *Narbonnerie La-Tour*, nè creo altre, non ugualmente fortunate. Prima la ragione sociale Colombo e Praga, poi l'accomandita uterina G. ed F. Pozza. Riguardo a quest'ultima io credo che — fino a un certo punto — i fratelli Pozza abbiano pagato per *Guerin Meschino*.

Il pubblico milanese fece loro il viso dell'armi, come già l'aveva fatto a una certa *Elena Aldobrandi*, a una certa *Alessandra* e a certi *Fra amici*, di mia conoscenza.

***

Si rimprovera agli autori italiani di non studiare dal vero e di non riprodurre la società italiana. La psicologia e la fisiologia, non c'è dubbio, son divenute, oggi, materie ardue.

Una volta si poteva agevolmente indovinare ciò

che pensavano e ciò che credevano una giovinetta, uno studente e un borghese.

La giovinetta pensava al suo abitino nuovo e credeva all'amore; lo studente pensava alla sua amante e credeva alla scienza; e il borghese pensava a maritare la figlia e credeva in Dio, nel Re e nel Diavolo.

Una volta si poteva indovinare ciò che volevano i ministri e i deputati e gli uomini politici e i cittadini. Volevano l'Italia unita e grande. Volevano l'indipendenza della patria; e al nobile proposito sacrificavano e sangue e ingegno e onori.

Perciò — allora — bastava guardare per vedere e capire.

Oggi no. — Oggi, per descrivere un'anima, c'è quasi bisogno della scienza, e per delineare un viso — ancora imberbe — ci vogliono tante pennellate quante sono le rughe premature impresse su quel volto.

È per ciò che i nostri scrittori teatrali o fanno, a tutto andare, dell'archeologia — come il Cossa, il Cavallotti, il Salmini, il Giacosa, il Calvi — o rappresentano la così detta *società italiana* sulla falsariga d'altri.

La società italiana?

E ov'è di grazia? Ov'è il centro il quale presenti la sintesi di tutti i costumi, di tutte le aspirazioni e di tutto il movimento intellettuale e materiale della penisola?

Quando voi dite Parigi, Londra, Berlino, New-York, è come diceste la Francia, l'Inghilterra, la Germania, gli Stati Uniti.

Da noi no.

Roma — capitale dell'Italia — è sempre l'antica Roma; e i suoi cardinali, i suoi svizzeri, le sue ciocciare, vi fanno correre costantemente al pensiero la vecchia città dei papi.

Napoli, con la sua nobiltà che vive nei palazzi e in carrozza, con le sue caratteristiche religiose, coi suoi pescatori e i suoi lazzaroni — vi offre allo sguardo qualche cosa di singolare, d'individuale, di eterogeneo, il quale non si può comprendere nella pittura generale e sintetica della vita italiana.

Provatevi un po' a descrivere un gentiluomo e scegliete, fra gli altri — come tipo — un patrizio veneziano.

Napoli, Milano, Roma, Torino, Palermo, non ci capiranno gran che a quel personaggio dal fare tra il bonario e il chiassoso, tra il mordace e l'altero, schivo del lavoro e degli esercizi fisici — occupato, incessantemente, a ripulire i corni ducali della sua famiglia.

Bisognerà, a ogni modo, che prendiate quel gentiluomo individualmente, che non generalizziate le sue qualità a tutti i gentiluomini d'Italia, perchè — appunto — in Italia, s'ha il patrizio veneziano, il patrizio lombardo, il patrizio napoletano e il patrizio

romano, ma non s' ha — io credo — il patrizio italiano.

Forse, tra cinquanta, tra cento anni, allorchè i varî colori saranno imbianchiti, e le varie tradizioni spariranno, Roma — la capitale — offrirà un centro ove tutte le singolari caratteristiche degli italiani della Lombardia, del Piemonte, del Napoletano, della Sicilia e del Veneto si confonderanno le une con le altre.

Quali sono — ditemi — i capilavori del teatro italiano? Il *Goldoni* di Ferrari — ambiente e personaggi veneziani. Il *Monsù Travet* di Bersezio — ambiente e personaggi piemontesi. Il *Moroso de la nona* e la *Famegia in rovina* di Gallina — ancora Venezia. La *Cavalleria Rusticana* di Verga — ambiente e personaggi siciliani.

È inutile negarlo. La grande commedia italiana non è, e non può essere — per ora — che la commedia in dialetto.

Venezia, Torino, Napoli, Palermo, Milano; Italia — sul teatro — non mai.

***

E vengo al dialetto.

Al teatro piemontese diedero l'abbrivo il Pietracqua e il Bersezio. Il veneziano, dopo i *Ludri* di Augusto Bon, s' arricchì delle commedie di Giacinto Gallina

e di un bozzetto di Riccardo Selvatico: *I recini da festa* — perfettamente riuscito.

Al milanese giovaron poco le commedie oneste del Duroni e del Cima e le raffazzonature del Giraud.

Cletto Arrighi e Ferdinando Fontana scrissero alcuni lavori argutissimi: il *Milanes in mar*, il *Barchett de Buffalora*, la *Statoa del sur Incioda* e altri.

Ferravilla autore, scrive per Ferravilla attore, ma l'uno e l'altro rappresentano, nel teatro ambrosiano, qualche cosa di vitale e di attuale.

L'autore-principe del teatro vernacolo contemporaneo è, senza dubbio, Giacinto Gallina.

Egli esordì con alcune produzioni italiane, poi scrisse, a largo tratto di tempo, *La Famegia in rovina*, *El moroso de la nona*, *Le baruffe in famegia*, *Le serve al pozzo*, *Zente refada*, *Teleri vechi* e altre.

Con la *Famegia in rovina* il giovine scrittore si rivelò commediografo e artista di primo ordine; nè io esiterei a mettere questo lavoro accanto al *Monsù Travet* di Bersezio e al *Goldoni* di Ferrari.

Con minore larghezza, ma con mirabile tavolozza e con disegno maestro, fu svolto dal Gallina il bozzetto in due atti *El moroso de la nona*, quadro di genere a colori vivaci, smaglianti; intreccio di scene popolari in cui l'arte squisita del pittore si avvicenda alla vena profonda dell'autore comico.

Gallina ha abbandonata, da qualche tempo in qua, la sua prima maniera — e si piace oggi della com-

media un po' indefinita e sentimentale. *Mia fia*, *I ochi del cuor* e *La mama no mor mai* son là a provarlo.

Mia fia, è, forse, la commedia meno riuscita del Gallina. In essa cercate invano il brio, la vis comica e i motti arguti della *Famegia in rovina*, delle *Serve al pozzo* e della *Chitara del papà*.

I *Ochi del cuor* svolgono un episodio semplicissimo e mancano affatto d'intreccio. È questo un lavoro finemente condotto; il dialogo è vivo, talvolta un po' indefinito; i caratteri son bene concepiti, non sempre efficacemente rappresentati.

Commedia propriamente detta non c'è, ma c'è moto in parecchie scene e vis comica in tutte.

Quanto amore si può mettere intorno a un personaggio favorito, tanto ne spese l'autore per dipingere il carattere della vecchia Teresa.

Le cure delle quali il Gallina fece oggetto la povera cieca, se conferiscono però a renderne più viva e più simpatica la figura — lasciano quasi nell'ombra tutti gli altri personaggi della commedia, non eccettuati i due principali, Piero e la giovane Adele. Teresa, con gli *ochi del cuor*, riesce a indovinare sin da principio che qualche cosa di serio e di strano accade nella sua famiglia, ma — in verità — oltre al cuore e al sentimento — c'è anche nella cara vecchia una buona dose di cervello e di furberia.

— Co se xe curti de vista bisogna inzegnarse!,

esclama Teresa; e s' ingegna davvero e i mezzi con i quali ella giunge a scoprire ciò che le preme di conoscere — se appajono talvolta meno che schietti — rivelano però sempre nel Gallina quella feracità di risorse comiche ch' è il pregio maggiore del suo nobile ingegno.

Mi sembra di scorgere negli *Ochi del cuor* e nella *Mama no mor mai*, una più viva conoscenza della vita moderna. Per esempio Adele, Stefano, Maria e Vittorio, a differenza degli altri amorosi del Gallina, hanno smesso quell'aria imbarazzata che dava agli innamorati della *Famegia in rovina* del *Moroso della nona*, delle *Baruffe*, della *Chitarra* e delle *Serve al pozzo* una certa impronta goldoniana — ormai più storica che reale.

Abbondano nei particolari di *Mia fia*, dei *Ochi del cuor* e della *Mama no mor mai* pregi che altri lavori del Gallina non avevano — ma rimane sempre l' inconveniente di una crisi che deriva dalle buone intenzioni dell'autore, anzichè scaturire dalle viscere dell'azione.

In queste commedie il Gallina ha côlto la realità nel suo momento più ideale; e però si riscontra qua e là un non sò che di azzurro e di etèreo, il quale contrasta singolarmente con l'atmosfera tutta borghese nella quale ci troviamo.

Il dialogo del Gallina è poi una specialità tutta sua. Non solamente è bello e scorrevole, ma sostanzioso, ricco di [illegible] per giunta, eminentemente teatrale.

*
* *

Il secolo del vapore, dei telegrafi, dell' elettricità, delle esposizioni, dei fenomeni fisici, chimici e meccanici, mancherebbe a sè stesso se non fosse anche il secolo dei fenomeni naturali.

È perciò che, a canto ai lilipuziani celebrati dal decano Swift, sorgono oggi anche i lilipuziani dell'arte — gli attori e le attrici-fenomeno.

Abbiamo i Mozart a sett' anni, i Verdi a undici, e le Rachel e le Ristori a dodici.

Ho nominato la Gemma Cuniberti.

Per essa e Ferrari e Marenco e Salvestri si sono affrettati a scrivere delle commedie, ma la palma è rimasta — io credo — al *Goldoni bambino* di Eugenio Zorzi e alla commedia di Gallina: *Così va il mondo bimba mia!* — che ottennero un grande e meritato successo in tutta l' Italia.

*
* *

Il nostro teatro non è povero solamente di autori. È povero anche — e sopra tutto — di attori. Molti di essi hanno ingegno e prontezza — ma la esistenza vagabonda e il lavorio affrettato e convulso cui li obbliga la professione, tolgono alla loro opera ogni elemento di serietà e di vitalità.

Il palco scenico è una bottega di cenciajuolo sormontata da un' insegna splendida — una cassa forte senza il danaro — un libro di sciocchezze rilegato finemente in madreperla.

Il dietro scena, visto durante il giorno — a lumi spenti e a platea vuota — vi dà un' idea esattissima della sostanza dell' arte rappresentativa. L' elmo di carta pesta dell'attore drammatico vi risponde perfettamente della sua istruzione e della sua educazione di similoro.

In Francia, in Inghilterra e in Germania tutto questo è celato dalla ricchezza — vera o fittizia — delle compagnie comiche, dalla loro stabile dimora in questa o quella città, dalla loro non affettata dimestichezza coi nobili e coi gran signori.

Fuori d' Italia il pubblico spende — in Italia mercanteggia. Per ogni soldo di rame che i comici gli levano di saccoccia, esso vuol ricevere otto o dieci soldi di divertimento.

I comici — naturalmente — lo divertono come possono.

Salvini e Rossi — degni successori di Gustavo Modena — recitano, all'estero, i capilavori stranieri. La Pezzana, la Ristori e la Tessero, o corrono l' America o si producono nei drammi da arena.

Ceresa muore, Salvadori impazzisce e Pasta ingrassa.

Maggi — se volesse — potrebbe prendere il posto

dei Salvini e dei Rossi. Ma la commedia borghese la guasta. Egli ha figura, gesto e voce da tragico.

Pietriboni conserva — imperturbabilmente — il suo accento veneziano, e Peracchi passeggia in lungo e in largo Milano, sbirciando le orizzontali.

Cesare Rossi è un grande Sirki tutte le volte che non è un grande Rabagas o un grande Palchetti. Monti amleteggia con vera intelligenza — ma amleteggia sempre, anche nel *Bicchier d'acqua* di Scribe.

Il giovane Salvini è una promessa e, se non diverrà — come suppongo — un Tommaso, resterà, almeno, quel valoroso Gustavo che è. Leigheb e Garzes sono i due principi della brillanteria teatrale ed Emanuel è il principe dell'intelligenza e dello studio applicati all'arte drammatica. Non so imaginarmi altro Alceste e altro Mercadet che l'Alceste-Emanuel e il Mercadet-Emanuel.

Zoppetti fa come Pasta — ingrassa, e Vestri va come Barsi — invecchia. Zerri va intrinsecandosi ogni giorno più con l'*Aulularia* di Plauto — e, tanto per non restargli indietro — Belli Blanes s'intrinseca col Petillon del *Bebé*.

Lo Zago e la Zanon-Paladini della compagnia veneziana, sono due artisti di polso. Essi riempiono la scena del loro fuoco e della loro comicità, come Ferravilla la riempie delle sue ammirevoli contraffazioni dal vero.

L'Andò è un attore corretto, il Reinach un attore

nervoso e il Biagi un attore duro. Paladini ha molti mezzi, e però urla a tutto andare e si prova nell'*Arnaldo da Brescia* e nel *Conte rosso*. Novelli è un astro. Marchetti scrive sui *Tarli dell'arte drammatica* e Privato e Bonfiglioli *ludreggiano* con molto successo. Ciotti è, costantemente, o milord Bonfil o Montjoie. Salvator Rosa è il gemello del cardinale Roger del *Boccaccio*, e Morelli non è più che un commendatore della corona d'Italia.

Gli altri, o sono cavalieri o lo saranno presto.

La Campi e la Marchi-Maggi si sentono e si vedono sempre con piacere. La Pietriboni non guasta e la Boetti sarebbe un'ottima *seconda donna*. La Giagnoni e la Glech — due adorabili *ingenue* — in certi lavori e in certe parti levano a rumore il teatro. La Falconi e la Guidantoni sono le due madri modello dell'arte.

La Lavaggi, la Pavoni, la Leigheb, la Laurina Tessero, la Belli Blanes, la Casali, e altre e altre hanno anch'esse i loro ammiratori e i loro entusiasti.

La Pedretti non è più che l'ombra di sè stessa, e la Marini è — semplicemente — una rovina.

La Strini è il trionfo della scultura scenica, come la Checchi-Serafini è il trionfo della bellezza plastica.

La Zaira Tiozzo è l'apoteosi di *Frine*.

*
* *

In mezzo a tante mediocrità e a tanto e così do-

loroso decadimento, l'Italia ha veduto sorgere, in questi ultimi anni, una figura simpatica ed espressiva di artista.

Ho nominata la Eleonora Duse.

Le lodi della Duse furono cantate su tutti i tòni. Ho letto persino dei versi che celebravano *la bocca liquida* della egregia attrice.

Il dilettantismo poetico è capace di tutto.

In un epoca nella quale — o poco o molto — i giovani attori italiani trovano bello e utile imitare i pezzi grossi dell'arte, assumendo, nelle commedie, nei drammi sociali e — magari — anche nei proverbi — le pose di *Amleto*, di *Otello*, di *Saul* e di *Orosmane* — è, a ogni modo, confortevole vedere una giovane donna così sicura e balda del proprio talento da sdegnar di camminare sulle orme d'altri.

La Duse può vantarsi di essere sè medesima, non la contraffazione o la copia — anche riveduta e corretta — delle grandi attrici del passato o di quelle che stanno ora declinando.

Il « tornate all'antico » di Verdi — il quale, in altre arti, potrebbe non essere un richiamo vano — nella recitazione è semplicemente una bestemmia. Peggio, è un non senso.

Gli attori non lasciano nulla dietro a sè. La loro eredità è fatta di memorie e di ricordi fuggevoli, e il pubblico che ha applaudito ieri Gustavo Modena non sarebbe disposto a riapplaudirlo domani se egli

— redivivo — non sapesse o non volesse diventar moderno — a costo anche di diventar più piccolo.

I vecchi « delle sedie d'orchestra » e i teatrofili orecchianti — ci sono gli orecchianti della prosa come ci sono quegli della musica — vi diranno che ciò non è vero, e che essi festeggierebbero la Ristori giovane come festeggiano la Duse. Non credeteci: essi dicono una bugia.

Forse non v'ingannano, ma — certo — s'ingannano.

Le lezioni del passato possono servire a tutti fuori che agli attori drammatici. Salvini non ha imparato nulla da Talma, come Talma nulla ha imparato da Garrick.

E se — poichè ora parlo di lei — la Duse, anzi che studiare il momento attuale, si fosse educata alla scuola delle Ristori o delle Rachel, non avrebbe certo conseguiti quei trionfi che già ottenne, nè conseguirebbe quegli che — senza dubbio — l'attendono ancora.

Non voglio tessere la biografia della Duse — di questa « Bernhardt italiana » che trova ovunque ammiratori appassionati e accaniti avversari.

La Duse ha incominciato a vivere per l'arte il giorno in cui è uscita dalla folla. È ormai tempo di non accompagnar più le celebrità dalla culla al Campidoglio. D'altronde gli artisti, e specialmente gli attori, non interessano che per ciò che valgono.

Sono qualche cosa sempre, ma non divengono qualcheduno che il giorno in cui si rivelano.

E, badate, dico il giorno in cui si rivelano — non il giorno in cui il pubblico si accorge di essi. La folla non intuisce che raramente, ed è avara di applausi.

Se un raggio di luce la colpisce, il suo primo moto è quello di coprirsi gli occhi. Bisogna abituarla al sole per gradi. Se no rimane acciecata.

Difficilmente essa scopre l'ingegno nel suo germe. In arte il pubblico è nemico delle diagnosi, e non si fa profeta che suo malgrado. Viceversa quando un artista si rivela, esso dà la stura a tutti i suoi entusiasmi e a tutte le sue ebbrezze.

Allorchè la Duse recitava insieme alla Pezzana — i pubblici non avevano occhi che per la Pezzana. E si capisce. Dinanzi al sole, le stelle non hanno chiarore.

Rimasta sola in compagnia Rossi, e divenuta prima attrice, la Duse s'è rivelata — a Venezia — in un lavoro che era stato fischiato in tutti i teatri d'Italia.

La stella diventava anch'essa sole.

Il nome di Duse, caro ai veneti, per la memoria del « vecchio » attore di quella famiglia fu pronunziato, a bassa voce — poi forte.

Era tanto tempo che s'aspettava alla ribalta una giovane di ingegno vero e di scuola nuova!

Non già che la scuola vecchia non avesse ancora il suo culto. E siccome per ogni culto c'è un tempio, anche le Sadowsky, i Peracchi e i Majeroni ebbero il loro.

Era l'aprile del 1881 — e la nuova compagnia di Cesare Rossi incominciava le sue rappresentazioni al Goldoni di Venezia. Tra le commedie annunziate sul manifesto c'era *la Principessa di Bagdad* di Dumas figlio.

— Un fiasco! dicevano molti.

Invece — grazie alla interpretazione data a quel lavoro dalla Duse e da Cesare Rossi — la *Principessa di Bagdad* piacque e si replicò parecchie sere.

La riabilitazione del dramma e la rivelazione dell'artista si produssero insieme. Il pubblico del Goldoni s'è accorto che la Duse era un'attrice vera.

Ma, a Venezia, gli spettatori non corrono subito agli entusiasmi — e però non hanno fatto che guardare il nuovo astro.

Dopo quella recita l'hanno anche veduto.

Con gli spettatori, constatarono il trionfo della giovane artista anche i giornalisti veneziani, e un d'essi lo telegrafò a Dumas.

Dumas rispose: « I veneziani sono coloristi ».

Ma, veramente, la colorista era stata la Duse.

*
* *

Milano — sino a poco fa — non conosceva la Duse che per fama.

La esimia artista si produsse al Carcano con la

Fedora di Sardou, e vi ottenne un completo successo.

L'ho incontrata sul *Corso* l'indomani del suo trionfo. Ella era raggiante. L'ho complimentata. Dirò meglio — l'ho intervistata. Non per nulla sono capo-redattore di un giornale fatto all'americana e diretto da Dario Papa.

— Oggi non sono più nervosa, mi disse subito la Duse; lo vedete. Ma l'altr'ieri, avanti di andare in scena, oh!

— Oh! che cosa? Non avevate già paura?!

— Ma... insomma... avevo i nervi. Quando s'è annunciata al prim'atto di *Fedora*, la principessa, e ho udito, dalle quinte, il primo mormorio d'attesa del pubblico, mi son sentita tremare... ve lo confesso.

— Dopo tanti trionfi? Eh via!

— Ci voleva anche questo, credetelo. Ora sono tranquilla. Si dubita sempre, malgrado tutti e tutto. Io, poi!...

— Insomma, ora siete contenta?

— Del pubblico milanese? Oh sì!

— E...

— E...?

— E della critica?

— Come non esserlo? Ho trovata tanta gentilezza e tanta intelligenza!... Anzi, lasciatemelo dire, mi pare che qui, a Milano, i critici si siano guardati dalla esagerazione in bene e in male.

— Oh in male! Nessuno ha detto male di voi!

— Qui, no, è vero, e però — lo ripeto — ho trovata tanta gentilezza!... Francamente, se qualcuno m'avesse dato della bestia non ci avrei creduto — come non crederei a chi mi sciogliesse solo degli inni.

— Certo che qualche appunto ve l'abbiamo fatto. E, a proposito di appunti, perchè mai?...

— Sì sì, so che cosa volete dire. La nota giapponese della mia pettinatura! Gli spilloni...

— Brava. O non potete staccarvi da quei vostri spilloni?

— Nè anche per sogno. Anzi, mi duole dirlo, non me ne staccherò mai!... Sono la mia superstizione — la sola che m'abbia — e non verrei in scena senza di essi, per nulla al mondo.

— Nè meno se il pubblico vi dicesse: o levate gli spilloni o...?

— Fischio? Ma non capite che — anzi — senza gli spilloni, il pubblico mi fischierebbe?

— Oh! oh!

— Ma sicuro, perchè reciterei male. Non mi stacco mai da essi e non me ne staccherò. Nella *Sposa di Menecle* o in qualche altro lavoro togato ove il mettere quegli spilloni sarebbe addirittura un anacronismo — sapete che cosa faccio?

— No davvero.

— Li metto tra le pieghe della veste.

— Quand'è così non so che dire. Tenetevi pure gli spilloni e pettinatevi alla giapponese.... A proposito, quali lavori recitate nei vostri piccoli giri artistici?

— *Divorçons*, *Fernanda*, *Odette*, *Principessa di Bagdad* e... *La Vita Nuova* di Gherardi Del Testa.

— *La Vita Nuova?*

— Vi sorprende?

— No, mi rallegra. In quest'epoca di esclusivismo artistico ho piacere di vedere che non siate attaccata a questo, piuttosto che a quello.

— Oh no, me ne guarderei bene. Purchè ci sia veramente l'arte, non importa che arte sia. Commedia, dramma sociale, dramma storico...

— Anche dramma storico?

— Badate, ho detto dramma storico, non biografia o brano di storia drammatizzati.

— Avete ragione. Anche il dramma storico è arte...

— Purchè sia umano...

— Certo.

— Notate però che io adoro, sopra tutto, la commedia. Magari ce ne fossero di lavori come... *I mariti!...*

— E... come la *Vita Nuova?...*

— Questa commedia è nel nostro repertorio e ci starà anche con la nuova compagnia.

— Quale, nuova?

— La compagnia Rossi-Duse-Checchi che forme-

remo nel 1885 e nella quale, naturalmente, Checchi ed io saremo consoci.

— M'avevano detto che lasciavate Rossi...

— Nè anche per sogno. Non ne avrei motivo, nè io vorrei.

— Che vi pare dei confronti che si fanno tra voi e la Sarah Bernhardt?

— Non me ne par nulla. I critici li fanno e io li leggo.

— Vi par di rassomigliarle, di sentirvi della stessa scuola?

— Non saprei. Ma una cosa è certa: che il pubblico italiano dopo aver sentito lei, ha cominciato a trovare meno *curiosa* la mia recitazione.

— Avete intenzione d'imitare le grandi attrici straniere le quali si accontentano di interpretare, per tutta la loro vita, solo quattro o cinque lavori?

— Ah no! Vengano pure i lavori nuovi. E siano veri, arditi. Li rappresenterò con tanto maggior piacere. Ah se gli autori facessero senza dei finali! Come sarei contenta! Se gli atti terminassero come terminano, il più sovente, le scene intime nella vita reale! Vi par, per esempio, che Frou-Frou debba morire, che il dramma debba finire così tragicamente? Gli autori — si vede — hanno cercato il successo nel contrasto tra i due primi atti e i due ultimi, ma il carattere dell'eroina se n'è risentito, e come! La Frou-Frou degli ultimi atti esclude quella dei due

primi, e, dopo il second' atto, vi confesso che non mi riconosco più! Sono un' altra, e mi ci vogliono una nuova interpretazione e un nuovo studio.

— Avete forse ragione, ma gli autori hanno pensato al pubblico e...

— Il pubblico lo si abitua. E son gli autori, non gli attori, che devono farlo, a costo anche di avventurarsi a un primo insuccesso... Se c' è l' unghia del leone, del resto, il pubblico se ne accorge. È quistione di tempo e di perseveranza. Poi, avete visto con la *Cavalleria rusticana.*

— Avete creata Santuzza lo so, ma.... vi piace il lavoro?

— Ne sono entusiasta, anzi fui io a...

— A che?

— Nulla: sono cosuccie di palco scenico. Permettete che non ve lo dica.

— Esumazioni non ne fareste?

— Ho cercato assai, ma col pubblico ci vuole giudizio. Non è il caso di abituarlo al passato, come lo si abitua al nuovo. Forse egli va avanti. Certo, non vorrebbe ritornare indietro. Però lavori da esumare ce ne sarebbero. La fama s' è dimenticata di qualcheduno e non tutti gli scrittori che ebbero il genio hanno avuta la gloria.

— Non credo, però, che il teatro italiano sia tanto ricco da permettersi delle dimenticanze...

— Forse!

— Se, tuttavia, doveste scegliere nel repertorio vecchio, su che vi fermereste?

— Ve lo ripeto: adoro la commedia.

La Duse non s'illude. La commedia è il suo forte. Nel *Divorziamo*, in *Frou-Frou*, nella *Vita Nuova*, nel *Curioso Accidente*, ella scherza con la vis comica e col brio, come la parigina scherza col suo ventaglio.

FINE.

PRESSO GLI STESSI EDITORI:

Antona-Traversi. *Di un amore* di Ugo Foscolo (con tre biglietti amorosi inediti). Milano, 1885, un vol. in-16 L. — 80

Bergando A. *Sulle convenienze sociali e sugli usi dell'alta società.* Milano, 1882, 1 vol. in-16 . . . . . 3 —

Bermani E. *Mondo.* Novelle. Milano 1884, un vol. in-16. 2 50

Bulwer lord **Lytton.** *La razza dell'avvenire.* Tradotto dall'inglese da Claudia Casoretti. Milano, 1874, un vol. in-16 2 50

Castelar E. *Maria Stuarda,* versione dallo spagnuolo di Daniele Rubbi. Milano, 1884. un vol. in-16 . . . . . 2 —

Cattaneo G. *Passatempi lariani.* Versi. Milano, 1884, un vol. in-16 . . . . . 1 —

Corona G. *Aria di monti.* — *In Valtournanche.* Milano, 1882, un vol. in-16 illustrato da molte incisioni. . . . . 5 —

De Castro G. *Milano e la Repubblica cisalpina,* giusta le poesie, le caricature ed altre testimonianze dei tempi. Milano, 1879, un vol. in-16 con incisioni . . . . . 4 —

— *Milano durante la dominazione napoleonica,* giusta le poesie, le caricature ed altre testimonianze dei tempi. Milano, 1880, un vol. in-16 . . . . . 4 —

De Marchi E. *Storie d'ogni colore.* Milano, 1885, un volume in-12. . . . . 3 —

Fra Mellione. — *Pampas,* romanzo. Milano, 1883, un volume in-12. . . . . 2 —

Johnson Sam. *Raselas, principe d'Abissinia,* (o la scelta della vita), racconto tradotto dall'inglese da A. Gotti. Milano, 1884, un vol. in-16 . . . . . 3 —

Lolli D. *L'Amore dal lato fisiologico filosofico e sociale,* osservazioni e pensamenti di un vecchio medico. Milano, 1885, un vol. in-16 . . . . . 3 —

Lucrezio Tito Caro. *Della Natura delle cose.* Traduzione di Francesco de Antonio. Milano, 1883, un vol. in-16 . 3 —

Luzio A. *Manzoni e Diderot (La Monaca di Monza e la Religieuse).* Milano, 1884, un vol. in-16 . . . . . 1 —

Montefredini F. *La vita e le opere di Giacomo Leopardi.* Milano, 1881, un vol. in-16 . . . . . 6 —

Neera. *La Regaldina.* Milano, 1884, un vol. in-16. . . 2 —

Schopenhauer Arturo. *Aforismi sulla saggezza nella vita.* Traduzione di Oscar D. Chilesotti. Milano, 1885, un vol. in-8 3 —

Torelli L. *Ricordi intorno alle cinque giornate di Milano,* 18-22 *marzo* 1848, seconda edizione coll'aggiunta della ritirata dell'esercito piemontese dopo la battaglia di Custoza e della descrizione del 5 agosto 1849 in Milano. Milano, 1884, un volume in-12. . . . . 4 —

Tronconi C. *Caro foco!* Romanzo. Seconda edizione. Milano, 1882, un vol. in-16. . . . . 3 —

THE BORROWER WILL BE CHARGED THE COST OF OVERDUE NOTIFICATION IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

APR 13 1980 ILL

6390155

CANCELLED

Ital 8586.3.5
Nel regno del teatro.
Widener Library 005895325
3 2044 082 306 465